GRIECHISCHE ORIGINALE

3 1761 08308909 4

Arts
W

EMIL WALDMANN

GRIECHISCHE ORIGINALE

2. AUFLAGE

+46421
13-5-46

E. A. SEEMANN · LEIPZIG
1 · 9 · 2 · 3

SATZ UND DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

MEINER LIEBEN FRAU
GEWIDMET

VORWORT

Es ist im Titel dieses Buches schon ausgesprochen, daß es sich nicht so sehr an gelehrte Kunstfreunde wendet, als an Kunstfreunde überhaupt. Auf ein Buch, das von antiker Skulptur handelt und dabei nur griechische Originalarbeiten berücksichtigen will, wird sich die Archäologie, als eine historische Wissenschaft, kaum einlassen. Wer aus dem ungeheuren Gebiete griechischer Plastik nur die wenigen uns zufällig erhaltenen Originalwerke kennte und sonst nichts, hätte keine ausreichende Vorstellung von dem Wesentlichen dieser Kunst. Schon aus dem fünften, dem klassischen Jahrhundert, würde ihm fast alles Wichtigste fehlen: Die Gruppe der Tyrannenmörder, die bronzenen Apollostatuen aus der Zeit unmittelbar vor Phidias, alles von Myron, alles von Polyklet, und Eigenhändiges von Phidias so gut wie alles. Aber auch wenn man von allen berühmten und unberühmten Künstlernamen absieht und nur einmal die Gesamtentwicklung der griechischen Skulptur ins Auge faßt, wird man finden, daß eine Sammlung nur von Originalen den historischen Blick irreführen muß, weil manche große Periode gar nicht oder nur unvollkommen illustriert wäre, eine andere dagegen im Verhältnis zu ihrer Bedeutung vielleicht zu reichlich. So ist, um auf den Inhalt der vorliegenden Sammlung zu kommen, beispielsweise die Epoche unter Pisistratos in Athen, diese jonische Bildnerin, sicher stark zu vertreten. Und vielleicht das sechste Jahrhundert überhaupt zu reichlich gegenüber dem fünften. Denn die Höhepunkte liegen nun einmal im Jahrhundert des Perikles. Alle Begeisterung für die archaische Kunst wird an dieser Erkenntnis nichts ändern können, und wenn wir uns den Besitz von Phidias' Athena Lemnia dadurch erkaufen könnten, daß wir drei der Korenstatuen von der Akropolis opferten, wir müßten sie hergeben. Wohl kann kein Kunstwerk ein anderes ersetzen, jedes ist sich selber genug. Aber wenn es sich um die Wertfrage handelt, darum, was innerhalb einer historischen Reihe höher stehe, Vorstufen oder Vollendungen, dann wird jeder, dem die Kunst mehr ist als ein Spiel, zu dem Vollendeten greifen, mögen die Knospen dieser Blume noch so bezaubernd sein.

Indessen, auch der antiken Kunst gegenüber ist die historische

Betrachtungsweise nicht die einzig denkbare. Neben ihr darf auch die Kunstfreude, der Kunstgenuß, dessen bestehen, der von den rein historischen Bedingungen dieser Werke nichts weiß, der sich um Künstlernamen und Zuschreibungen nicht kümmert, der nur das Werk selber will, so wie es uns erhalten ist; jenes Kunstfreundes, der „um die verlorene Schöne" nicht klagt, sondern sich an das hält, was uns übrig geblieben ist ohne die Arbeit der Kopisten und Restauratoren; der Thorwaldsen verwünscht, weil er die Ägineten ergänzt hat, und der Canova segnet, weil er seine Hände ließ von den Parthenonskulpturen, die Lord Elgin von ihm ergänzt sehen wollte — kurz, jenes Menschen, dem weniger am Wissen um die Kunst liegt, als an der Wirkung der Kunst.

Diesem Kunstfreund möchte dieses Büchlein dienen. Es enthält, wie gesagt, nur Abbildungen nach griechischen Originalarbeiten, keine Kopien, weder griechische noch römische, weder gute noch schlechte noch mittelmäßige. Der Verfasser gesteht, daß es ihm bei der Auswahl nicht immer leicht gewesen ist, in diesem Punkte ganz streng zu sein und auch die besten Kopien fortzulassen. Besonders bei den Bronzen. Daß der leierspielende Apollo des Neapler Museums fortbleiben mußte, ist schmerzlich; wenn diese Statue eine Kopie ist, so ist sie wenigstens eine ganz ausgezeichnte, und wenn sie, wie vermutet wurde, ein späterer Nachguß mit der Originalform ist, so ist sie ein technisches Unikum. Aber ein Original ist sie nicht, wohl ebensowenig wie einige der schönsten Bronzeköpfe aus der herkulanensischen Villa. Doch auch so noch, trotz aller Vorsicht beim Ausscheiden des Zweifelhaften mag die Originalität des ein oder anderen Stückes unserer Sammlung von Forschern noch angezweifelt werden, so wie es z. B. bei der sogenannten Medusa Ludovisi mündlich schon geschehen ist. In solchem Falle muß der Verfasser sich damit trösten, daß er sich mit seinem Irrtum in der Gesellschaft fast der ganzen Fachwissenschaft befindet. Im allgemeinen aber wird er nach dem Stande der heutigen Forschung sagen dürfen, daß in diesem Büchlein nur wirkliche Originale zur Anschauung gebracht sind; Originalwerke oder Torsi von Originalen.

Torsi in mehr als einem Sinne. Nicht nur, daß wir von einer Unzahl von Köpfen die zugehörigen Körper nicht mehr haben und daß vielen Statuen die Köpfe und die Glieder abgeschlagen wurden.

Nicht nur, daß die Gesichter verstümmelt sind, daß man aus einem Marmorantlitz die Augen, die aus edlem Metall und kostbaren Steinen eingesetzt waren, gestohlen hat, und daß an Bronzestatuetten die alte künstliche Patina von späterer, natürlicher überwuchert wurde. Auch wenn man dies alles in Abzug bringt, hat man immer noch nicht den ursprünglichen Zustand der Werke: Es fehlt ja die alte Bemalung.

Sie läßt sich nicht wieder hervorzaubern. An einigen Köpfen und Figuren im Akropolismuseum und im Nationalmuseum zu Athen, an den Friesen in Delphi, sowie an vereinzelten anderen Monumenten sind bei der Auffindung noch so viele Farbspuren festgestellt oder gar heute noch erhalten, daß man sich an Ort und Stelle oder mit Hilfe von Notizen nach Abbildungen ein ungefähres Bild von dem ursprünglichen Zustande machen kann. Aber auch im besten Falle sind solche Phantasieergänzungen nur Wahrscheinlichkeitsrechnungen — so wie ein Werk aus den Händen seines Meisters hervorging, kennen wir wohl kein einziges. Aus diesem Grunde ist auch das sicherste unzerstörteste Original noch Stückwerk.

Wenn wir trotzdem eine Zusammenstellung solcher Reste für wünschenswert halten, so geschieht es in der Erkenntnis, daß das echte ursprüngliche Kunstwerk noch in versehrtem Zustande wertvoller ist, als jede noch so getreue Kopie des Ganzen. Gegenüber den Werken der Malerei ist dies heute etwas ganz Selbstverständliches. Bei Skulpturen ist es praktisch noch nicht selbstverständlich geworden, so sehr man auch theoretisch weiß, daß sich die Plastik der Griechen in ihrem ursprünglichen Zustand sicher nicht weniger an die Sinne des Beschauers wandte. Schlimm genug, daß wir manchmal nicht ohne Ergänzungen auskommen können und daß wir die Ägineten mit den Thorwaldsenschen Entstellungen „genießen“ müssen. Um so mehr sollten wir uns, sobald es uns nicht auf Kenntnis ankommt, sondern auf Kunstgenuß, vor der irreführenden Sprache der Kopien hüten. Nicht genug damit, daß jede Kopie das Leben der Oberfläche tötet — die Späteren und die Römer haben sich ja nicht gescheut, Originale in fremdem Material nachzubilden, Marmorkopien nach Bronzewerken zu machen und gar auch umgekehrt. Auf diese Weise sind Dinge zustande gekommen, die den künstlerischen Charakter der Originalschöpfung so durch-

aus entstellen, wie etwa eine Aquarellkopie nach einem Ölgemälde. Man mag sich tausendmal sagen, daß man sich den Diadumenos des Polyklet in „Bronze übersetzt denken" muß — man kann sich das eben nicht denken und wenn man es kann, hat man eben doch nur eine Rückübersetzung vor seinem geistigen Auge. Wie der Umriß der Figur knapp und klar vor der feinen Helligkeit der Luft stand, wie überall das Licht abfloß von den Flächen und sich in wenigen Punkten scharf konzentrierte, wie Licht und Schatten klar und eindeutig gegliedert waren, ohne die weich verschwimmenden Halblichter und zartspielenden Reflexe, die der lichtsaugende Marmor immer hat — das kann man sich eben nie und nimmer vorstellen, sondern nur mit dem Gedanken mühsam eines nach dem andern zurechtkonstruieren: Es wird nie zur Anschauung, nie lebendig werden.

Das der vorliegenden Abbildungssammlung angehängte Verzeichnis will zu jedem Stück nur die nötigsten Bemerkungen geben, über Fundtatsachen und Aufbewahrungsort, Größe und Material, Farbreste und ursprüngliche Bemalung, sowie etwaige wichtige Ergänzungen; ferner über vermutliche Schulzugehörigkeit und Entstehungszeit und endlich eine Angabe der hauptsächlichsten Fachliteratur.

Die voraufgeschickte Einleitung macht nicht den Anspruch, eine zusammenfassende kunsthistorische Darstellung zu bieten. Sie will nur denen, die sich noch nicht mit dem Problem der griechischen Skulptur befaßt haben, einige allgemeine Gesichtspunkte für die Betrachtung der Werke an die Hand geben. Daß Disposition, Ton und Inhalt der beiden Kapitel sich wesentlich voneinander unterscheiden, daß die Skulptur der klassischen Epoche mit anderen Augen betrachtet wurde, als die der nachklassischen, ist nicht Willkür, sondern erklärt sich aus der Tatsache, daß sich um die Wende jener Epochen das innerste Wesen dieser Kunst von Grund auf änderte und nach neuen Polen orientierte.

Zum Schluß dieser Vorrede möchte ich meinen verbindlichsten Dank aussprechen allen, von denen ich bei meiner Arbeit Unterstützung erfuhr: den Direktoren der Kaiserlich deutschen archäologischen Institute in Athen und Rom, sowie den Verwaltungen aller jener öffentlichen Museen, aus deren Sammlungen Kunstwerke zu

produzieren mir gestattet wurde, ferner, gleichfalls für Reproduktionserlaubnisse, den Herren Professoren Studniczka, Th. Homolle und Dir. Carl Jacobsen (Kopenhagen). Für persönliche Hilfe fühle ich mich Herrn John Marshall (Rom) und Herrn Dr. Herbert Koch dankbar verpflichtet.

EMIL WALDMANN

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage dieses Buches erscheint in etwas veränderter Form. Wenn es mir gelungen sein sollte, in ihr die wesentlichsten neuen Ergebnisse der archäologischen Forschung zu berücksichtigen, so verdanke ich dies der gütigen Hilfe des Herrn Professor Dr. Herbert Koch (Jena).

EMIL WALDMANN

ZUR STILBILDUNG DER KLASSISCHEN SKULPTUR

ANFÄNGE

DIE griechische Kunst war die Tochter der ägyptischen.“ Dieser Satz, den Delacroix im Jahre 1858 in sein Tagebuch schrieb, findet heute wieder mehr Glauben, nachdem er eine Zeitlang heftig bezweifelt worden war. Denn es ist eine in den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte immer klarer zutage getretene Tatsache, daß wenigstens zwei Haupttypen der alten griechischen Skulptur in Ägypten vollkommen vorgebildet waren und ihren Weg von Süden nach Norden nahmen: Die nackte männliche Figur und die bekleidete Sitzstatue. Einer der wichtigsten Mittelpunkte des Kunstschaffens war Kreta. Hier glaubt man heute die Spuren des ägyptischen Einflusses auf griechische Kunst noch mit Händen greifen zu können. Außer dem bis zur Unkenntlichkeit verwitterten Torso einer sitzenden Frau (aus Eleutherna), der im Museum von Herakleion aufbewahrt wird, hat der Boden Kretas zwei andere, sehr merkwürdige weibliche Figuren hergegeben, die im Tempel von Prinia angebracht waren. Es sind sitzende Karyatiden, weibliche Gewandfiguren, die auf ihrem Kopf den Türsturz der Cella trugen, ganz im ägyptischen Habitus, auch in den Details. Wie diese Monumente sich zeitlich zueinander verhalten, ist angesichts des ruinösen Zustandes des Torsos von Eleutherna nicht mehr festzustellen. Wichtig aber scheint dieses, daß die griechische Kunst, die aus dem Orient also die Freistatue sowohl wie die architektonische Figur kannte und imitierte, sich mit aller Entschiedenheit für das freistehende, von keiner Architektur gebundene Bild erklärte. Denn in allen nun folgenden Werken hat sie den Zusammenhang mit der Architektur verschmäht und ihre Geschöpfe auf ihre eigenen Füße gestellt. Wo sie später einmal Karyatiden verwendet, sieht man deutlich, daß hier nicht die letzten Spuren einer allmählichen Loslösung des Menschen von der Architektur vorliegen, sondern daß im Gegenteil der Mensch einmal freiwillig unter ein Dach getreten ist, um aus eigener Kraft, halb im Spiel, das Gebälk zu tragen. Diese Freiheit von Anfang an war das große Glück der griechischen Kunst.

Kreta war nur ein Mittelpunkt dieses künstlerischen Schaffens und wohl kaum der alleinige Ausgangspunkt. Die Freizügigkeit des griechischen Bildhauers verbietet eine solche, den Dädalos und die Dädaliden verherrlichende Annahme, ebenso wie die geringe Ausdehnung der griechischen Welt. Auf den Inseln des Ägeischen Meeres, auf dem Festlande, in Jonien entstehen dieselben Dinge, und in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts schon ist in allen Erzeugnissen der Menschenbildnerei das allgemein Griechische gegenüber dem Provinziellen so dominierend, daß es im Einzelfalle nicht immer möglich ist, nur dem Stil nach die Herkunft einer Statue zu bestimmen, zu sagen, ob sie naxisch oder samisch, attisch oder jonisch sei. Genug daß wir wissen: Sie ist griechisch.

Dieses Griechische, das uns in den vielen, an den verschiedensten Orten gefundenen sogenannten „Apollo" - Statuen entgegentritt, charakterisiert sich am besten im Gegensatz zur ägyptischen Statue. Während sich der Ägypter der reifen Zeit bei der Schaffung seiner Figur im wesentlichen von Erwägungen tektonischer und geometrischer Art leiten läßt, wenn er „die Figur ausschließlich als Raumgröße behandelt" und auf diesem Wege zu außerordentlich monumentalen Leistungen kommt, so hat der Grieche es von vornherein mehr mit der unabhängigen Nachahmung der Natur zu tun. Er bemüht sich um ein wirkliches grundlegendes Verständnis des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, seiner Funktionen, seines L e b e n s. Der Grieche, auf der Suche nach dem Lebendigen, hat in allen seinen Schöpfungen einen Hauch von innerer, allgemeiner, prinzipieller Wahrheit, die sich um die Genauigkeit des Einzelnen weniger kümmert, als um den überzeugenden Eindruck des Ganzen. Weil diese Griechen geistig freier waren, als die Orientalen, waren sie imstande, jene kalten, geistesabwesenden Geschöpfe einer überwiegend konventionellen Kunst mit der Wärme ihres Gefühls zu beleben. Sie wagten es, ihre starke dauernde Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers in ihren Arbeiten auszudrücken.

Der Weg bis dahin war lang, er hat fast ein Jahrhundert in Anspruch genommen. Vergleicht man die vielen Exemplare des sogenannten Apollotypus miteinander, wie sie die Ausgrabungen auf dem griechischen Festlande und auf den Inseln in so großer Zahl

ans Licht gefördert haben, diese in manchen Werkstätten auf Vorrat nach kleinem Modell gearbeiteten, ursprünglich braun bemalten Figuren, dann sieht man mit Erstaunen, wie geringe Fortschritte sich im allgemeinen feststellen lassen, wie streng der Künstler sich an den einmal gefundenen Typus hielt, diesen Jüngling mit der gereckten Figur, dem vorgesetzten linken Bein, den fest am Körper anliegenden Armen, den geballten Händen mit dem herausstehenden Daumen; diesen Jüngling mit dem meistens etwas krampfhaft lebendigen Blick und dem oft etwas lächelnden Munde. Sieht man im athenischen Nationalmuseum, wo eine große Auswahl dieser Statuen beieinander steht, etwa die Figur aus dem Apolloheiligtume Ptoion (Abb.1) neben dem sogenannten Apoll aus Thera (Abb. 3), so glaubt man zunächst, es handle sich um ein und dieselbe Kunststufe — so sehr ist alles gleich, Aufbau, Anordnung und Umriß. Erst wenn man die einzelnen Mitglieder dieser Familie genauer kennt, merkt man, um wieviel entwickelter die Figur aus Thera ist, wieviel natürlicher in ihrer Modellierung, wieviel verstandener in der Anatomie. Dies ist wenigstens einmal ein Brustkasten mit der richtigen Wölbung, in großen Zügen auch schon in richtigen Gegensatz gebracht zu den weicheren Bauchpartien; dies sind doch wenigstens begriffene Proportionen im Rumpf, wenigstens halbwegs gefühlte Funktionen in den Schultern. Zwischen diesen beiden Statuen liegt eine ganz bestimmte Entwicklung einer unendlichen Reihe von immer erneuten Versuchen, von Anläufen, von großen und kleinen Eroberungen — eine Reihe, in deren Mitte etwa der berühmte Apoll von Tenea in München steht.

Von diesen drei Statuen weiß man zufällig den Fundort. Tenea liegt bei Korinth, Thera ist die südlichste der Kykladen, und das Apolloheiligtum des Ptoion befand sich in Böotien. Aber diese Kenntnis gibt uns noch kein Recht, von landschaftlich getrennten Kunstschulen zu reden. Seitdem wir durch die delphischen Ausgrabungen wissen, daß die früher für samisch gehaltene Figur aus dem Ptoion die größte Stilverwandtschaft mit der von den Naxiern geweihten großen Sphinx zeigt, müssen wir außerordentlich vorsichtig in der Anwendung der Stilgeographie sein. Wenn von den beiden berühmtesten Künstlern aus dem ersten Drittel des 6. Jahrhunderts, den Brüdern Dipoinos und Skillis, erzählt wird, daß sie

aus Kreta stammten, dann einen Hauptsitz ihrer Tätigkeit in Sikyon (nahe Korinth) hatten, von dort weggingen, dann wiederkamen, so zeigt dies doch deutlich, daß diese Künstler damals, so wie die Steinmetzen des Mittelalters, reisende Meister waren, die ihren Stil und ihr Handwerk von Ort zu Ort trugen, und daß es unmöglich ist, in jedem besonderen Stil immer gleich die feste Gewöhnung einer besonderen Gegend zu sehen. Und wenn auch die in Delphi gefundenen, von dem Argiver Polymedes gemachten Figuren jenes Schwere, Untersetzte zeigen, das ein Jahrhundert später das Charakteristikum der argivischen Schule ist, so dürfen wir hieraus für das 6. Jahrhundert immer noch keine Rückschlüsse ziehen, da die Kolossalfiguren, die vor dem Apollotempel in Sunion standen (Abb. 4), wieder fast die gleichen Charakeristika haben. Unterschiede in den einzelnen Figuren sind sicher viel eher auf Kosten der fortschreitenden Entwicklung des Gesamtstils und auf Kosten von mehr oder minder individuell begabten Künstlern zu setzen. Wieviel an persönlicher Beobachtung und Empfindung innerhalb des so strengen Schemas Platz hatte, zeigt der so ungeheuer ausdrucksvolle lebendige Kopf aus böotischem Marmor aus dem Ptoion (Abb. 2), zu dem die Statue nicht erhalten ist. Mit dem scharfen Absetzen seiner Flächen (in dem man Nachklänge von der Gewöhnung des Schneidens im weichen Stein gesehen hat), steht er aber auch sonst, auch abgesehen von seinem Ausdruck, an besonderer Stelle in der ganzen Gruppe. Der Künstler, der ihn machte, beobachtete schärfer als seine Kollegen, zugleich aber fühlte er einen Drang nach Vereinfachung der Wirkungen. Er ist, in dieser Beziehung, ein Vorläufer der späteren Attiker.

DAS EUROPÄISCH-GRIECHISCHE

Von den wirklich attischen Werken, die um die gleiche Zeit, das heißt also etwa um die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden, geben eine klare Vorstellnug vor allen Dingen der sogenannte Typhongiebel des alten athenischen Burgtempels (Abb. 5 bis 7) und die Weihstatue des Kalbträgers (Abb. 8). Obgleich die Werke in verschiedenem Material ausgeführt sind und obgleich naturgemäß bei so verschiedenen Aufgaben, wie sie die dekorative Ausgestaltung

eines Giebelfeldes und die Errichtung einer Einzelstatue darbieten, sich starke Differenzen im Stil geltend machen, hat man es hier doch mit Schöpfungen derselben Art, derselben Grundauffassung zu tun. Es ist dieselbe kraftvolle, starke, schwere, manchmal ein wenig wilde Kunst, die hier an der Arbeit ist. Ungeheuer lebendig nicht nur in der Bewegung — man sehe, wie Herakles neben dem Triton, den er umklammert hält, bewegt ist! —, sondern auch im Ausdruck des Einzelnen, besonders der Köpfe. Wie die drei Männer des Typhonkörpers angespannt und lebhaft zuschauen, wie frisch der Kalbträger in die Welt blickt, dies zeugt von einem Lebensgefühl und einer Naturnähe, wie sie nur die Jugend einer Kunst hat. Ein Individualismus tritt uns hier entgegen, der mit dem Wesen des Klassischen noch nichts gemein hat, der aber eine notwendige Entwicklungsstufe für das Zustandekommen des großen Stils ist. Noch ist die Kunst naiv, eifrig, treu. Der Kalbträger, der da der Gottheit sein Bild darbringt, um die Opferhandlung, die er vollbracht hat, ewig zu machen, stellte in dieser Statue sein eigenes Bildnis auf. Er sagt es uns selbst, in der Inschrift auf dem Sockel. Die Menschenbildnerei ist porträthaft, an bewußtes Idealisieren oder Stilisieren denkt der Bildhauer noch nicht. Was trotzdem von Stil in diesen Werken lebt, ergab sich bei der Lösung der plastischen Probleme gleichsam wie von selber. Den guten Aufbau in der Figur des Kalbträgers verdankt der Künstler seinem eingeborenen Gefühl für das Architektonische und der generationenlangen Tradition, in der man gelernt hatte, eine Figur ohne die Stütze der Architektur frei hinzustellen. Weil, ehe man ernsthaft an die Bildung der Statue ging, die dorische Baukunst schon fast fertig dastand, war in diesem Volke der Sinn für das Architektonische lebendig. Und die Sicherheit in der Bewältigung der plastischen Aufgabe ihrerseits hängt in diesen frühen Stadien gewiß noch eng zusammen mit der unmittelbar aus der Natur geschöpften Anschauung der menschlichen Gestalt. Die Kraft und Behendigkeit, die der Künstler an seinen Modellen bei den athletischen Übungen bewunderte, gab er wieder durch Betonen jener Stellen, die bei Kraftleistungen besonders in Funktion traten. Er machte das Schwellen und Beugen der Muskelbündel besonders sinnenfällig rund, die schnelle Verkürzung der Gelenke besonders scharf und das Sichspannen der Sehnen besonders straff.

Und so, wie er es von der Darstellung dieser wichtigsten Faktoren her sich angewöhnte, so ging er dann auch bei der Bildung aller Formen vor — er gab das Sprechendste, Wirksamste in seinen Hauptakzenten summarisch wieder. Von einem Auge will er zunächst, daß es blickt, von einem Munde, daß er etwas ausdrückt. Die Durchbildung einer feinen Detailform, wie etwa der des Ohres, bei der nichts Mimisches oder Funktionelles reizt, sondern man sich einfach an den gegebenen Tatbestand halten muß, erscheint der großen Gesamtwirkung gegenüber fast ein wenig zu zierlich und genau.

Natürlich ist diese Richtung, der in Attika vielleicht noch die auf einer hohen Säule über einem Grabe aufgestellte Sphinx von Spata (Abb. 9), und aus einem fortgeschritteneren Stadium, die hervorragend fein durchgebildete Aristionstele des Aristokles (Abb. 21 und 22) angehören, nicht auf Attika beschränkt geblieben. Ähnliches findet man in den ältesten selinuntischen Metopen (Abb. 12) und in den leider so grausam verstümmelten Metopen eines Schatzhauses in Delphi (Abb. 10 und 12). Dasselbe Gefühl für markige Kraft und Behendigkeit, dieselbe naive Sicherheit in der Darstellung bewegter Form. —

JONISCHES

In einem starken Gegensatz zu dieser Art, die man vielleicht die europäisch-griechische nennen könnte, steht nun jene Kunst, die gleichzeitig mit ihr sich in Jonien und auf den Inseln des Ägeischen Meeres ausgebildet hatte und die unter dem Tyrannen Pisistratus in Athen ihren Einzug hielt. Ist in jener europäischen Richtung das Ernste, Schwere und Gediegene, hart auf die Sache Gerichtete dominierend, so treibt die jonische dagegen einen Kult mit dem Feinen, Eleganten. Die asiatische Grazie der Form und die schöne Linie, das alte Erbgut der für die Zeichnung so überaus begabten Orientalen, verlangen ihr Recht. Zugleich wird die Auffassung fröhlicher und sinnlicher, der Reiz des Anmutigen, ja des Weiblichen, wird empfunden und soll eine Rolle auch in der Kunst spielen. Man hat die sinnliche Schönheit entdeckt und will sich an der holden Erscheinung des menschlichen Körpers erfreuen, zunächst noch ohne sich allzusehr um Funktion und Organismus zu bemühen.

Dieser Stil scheint in der Kunstwelt der jonischen Inseln ausgebildet worden zu sein. Das Kleinasisch-Jonische kennt ihn in seiner Reinheit noch nicht, den Künstlern der Branchiden-Statuen am heiligen Wege zu Didyma ist er ebenso fremd wie denen des älteren Artemision und so fehlt er auch in der Kunst der Etrusker, die naturgemäß den Stil des Mutterlandes, des vorderasiatischen Festlandes, weiterpflegten. —

Die schöne jonische Linie, das fein Abgewogene ihres Verlaufes, das Rhythmische in der Komposition äußert sich natürlich besonders deutlich im Relief. Vergleicht man von diesem Gesichtspunkte aus einmal das Harpyienrelief von Xanthos (Abb. 14) mit der Aristionstele, so sieht man auf den ersten Blick, was es mit griechischem Ernst und was es mit jonischer Anmut auf sich hat. Nicht als ob es sich im Orient um ein feineres Menschenmaterial handle; im Gegenteil, der attische Krieger ist schlanker gebaut als dieser Lykier, der einem heroisierten thronenden Toten seine Waffen bringt. Aber die Sprache der ausgeschwungenen Linien ist harmonischer und bei aller Feinheit auch reicher als bei dem trotzigen attischen Werk, und die formale Komposition mit ihren Kontrastwirkungen scharfer und weicher Formen hat schon beträchtliches dekoratives Verdienst.

Die gleichen Eigenschaften, nur noch bereichert, findet man nun auch wieder in den Mädchenstatuen, welche diese Inselkünstler als Weihstatuen für die Akropolis geschaffen haben: Statuen von Mädchen, manchmal unter freiem Himmel auf einer Säule aufgestellt mit einer Opfergabe in den vorgestreckten Händen, als Geschenke für die Gottheit. In den besten dieser Werke (Abb. 18—20) lebt eine Empfindung für die Schönheit des spezifisch Weiblichen, wie sie bis dahin in Athen noch unbekannt war und noch eine Zeitlang unverstanden blieb. Noch die große Frauenstatue des Atheners Antenor, des Meisters der Tyrannenmördergruppe von 510, sieht aus wie ein verkleideter Mann. Hier in dieser jonischen Gestalt aber sehen wir neben dem Sinn für das Zierliche des ganzen Sichhabens und Sichtragens in Haltung und Tracht ein Gefühl für die Weichheit der Form, ihre leise gleitenden Umrißlinien (man beachte die Schultern) und ihre sanfte Modellierung, die das allzu harte Absetzen der Flächen gegeneinander verschmäht und sich be-

müht, das zarte Ineinanderfließen der Übergänge darzustellen. Über einem solchen Frauenantlitz liegt ein Hauch des Lebens, fast schon des Atmens der Oberfläche.

Sieht man nur diese eine Seite der Inselkunst, die im Akropolismuseum mit ihrer großen Reihe dieser Figuren so glänzend illustriert ist, so wird man dem Wesen dieser Kunst nicht gerecht. Sie hatte mehr zu geben als dieses, und zwar Größeres — sie ist nicht nur, vielleicht nicht einmal überwiegend, weiblich gesinnt. Ihre Hauptmonumente sind nicht in Athen, trotzdem Athen damals vielleicht der Mittelpunkt der jonischen Zivilisation war, sondern in Chalkis und in Delphi. Das Fragment einer Frauenraubgruppe aus einem Tempelgiebel in Eretria (Abb. 38—40) (jetzt im Museum von Chalkis), die Karyatiden und die Friese vom Siphnierschatzhause in Delphi (Abb. 31—37) geben eine bedeutendere Vorstellung von dem Charakter dieser Kunst, von ihren Vorzügen, wie von ihren Schwächen.

Was man zunächst beim Anblick der Mädchenstatuen der Akropolis von dieser jonisch-nesiotischen Kunst nicht erwarten würde, ist hier in diesem Fragment aus Chalkis in hohem Maße vorhanden: Ausdruck dramatischer Kraft, Entladung von Bewegung, Spannung des momentanen Geschehens. Dies ist kaum geringer, als die Szene des Herakles mit dem Triton aus dem Giebel des Athenatempels. Vor allem aber frappiert hier die ungewöhnliche Feinheit der Komposition. Wie die beiden Körper zu einer Gruppe zusammengefügt sind mit einer leisen Verschiebung der Achsen und mit dem Auseinanderneigen der Hauptrichtungen, und wie dabei die schöne Linie gewahrt bleibt, so daß sie auch heute in diesem Fragment noch wirkt, dies verrät ein dekoratives Feingefühl ganz seltener Art. Auch die anderen Vorzüge dieser Kunst sind voll entfaltet, die schöne weiche Rundheit in der Modellierung der Form und die Massenbehandlung der Köpfe, sowie die lebendige Durchbildung der ausdrucksvollen Details. So nah aber der Bildhauer der Natur im Einzelnen auch gekommen ist, zum Beispiel in der Bildung von Auge und Ohr, von einem wirklichen Verständnis des Menschenleibes, seines Organismus und seiner Funktionen kann man hier nicht reden. In diesem Punkte ist er dem Künstler des Typhongiebels weit unterlegen. Der Bau des weiblichen Körpers bleibt

absolut unklar; oben ist er in Vorderansicht gegeben, unten im Profil, und wenn man sich auch sagt, daß im ursprünglichen Zustande dieser Fehler nicht so fühlbar gewesen sein wird wie heute, weil damals der ausgestreckte rechte Arm des Theseus die schwachen Stellen verdeckte — eine plastische Schwäche bleibt es doch. In dieser Weise kann ein Menschenkörper nun einmal nicht gedreht erscheinen, wenn man auch noch so sehr die hohe Aufstellung im Giebel und den Standort des Beschauers berücksichtigt. Daß der Bildhauer derlei Erwägungen überhaupt anstellte, bleibt außer allem Zweifel. Als Arbeiter großdekorativer Aufgaben ist er ein Routinier. Den Block, aus dem die beiden Figuren herausgehauen sind — es ist ein Block — hat er mit dem größten Raffinement ausgenutzt, und die Ökonomie in der Arbeit geht so weit, daß nicht nur die Rückseite des Blockes unbearbeitet ist, sondern auch alles andere, was sonst noch dem Auge des Beschauers verdeckt war, im Rohen stehen blieb.

Von verwandter Sicherheit im Dekorativen zeugen dann die Karyatiden des Siphnierschatzhauses in Delphi (Abb. 31, 32). Vielleicht stehen sie vom Standpunkt der Naturwiedergabe hinter der Theseusgruppe etwas zurück, als plastischer Gesamt-Aufbau, als Linie und lebendige Durchbildung der Formen stellen auch sie Werke allerersten Ranges vor.

In den delphischen Reliefs von dem gleichen Schatzhause kommen einmal die zeichnerischen und kompositionellen Qualitäten glänzend zur Geltung, besonders glücklich in jener stark verstümmelten Platte mit der vom Wagen absteigenden Athena (Abb. 33), stärker noch in der Szene aus der Gigantomachie mit Apollo und Artemis (Abb. 36, 37), größer deswegen, weil sie nicht nur schöne Linie und wundervoll behandelte Stellen hat, sondern weil sie voll ist von wirklich plastischem Leben. Die Zeit, in der diese Reliefs entstanden, rang mit den Aufgaben ihres Stils. Da waren Künstler, die sich streng an die alte scharfe Trennung der Relief-Ebenen hielten, im Sinne jenes Monumentes von Xanthos, wo alles in parallelen Flächen hintereinander steht. Da waren andere, welche diese Härten wenigstens durch Abrundung der Kanten mildern, durch weichere Modellierung die Harmonie bereichern wollten. Und da waren endlich solche, denen die Klarheit und die parallelen Ebenen gleich-

gültig erscheinen, die nur vor allen Dingen den Reichtum und die Buntheit des Lebens suchten; sie durchbrachen die Regeln, stellten kühn irgendeine Form einmal schräg und schief in den Hintergrund hinein und waren noch stolz auf ihre Erfindung — sie betonten sie und machten sie recht sinnenfällig dadurch, daß sie auch mit leblosen geometrischen Formen, etwa mit dem Rund eines Schildes, so verfuhren. Sie waren die ersten, welche die plastischen Möglichkeiten des Reliefs ausnutzten, kühne Vorläufer einer Richtung, die dann erst am Ende des 5. Jahrhunderts fruchtbar gemacht wurde. Wenn wir nicht beweisen könnten, daß diese verschiedenen Stile an ein und demselben Gebäude angewandt wurden, wir würden nicht wagen, sie ein und derselben Schule zuzuweisen. So prinzipiell verschieden dünkt uns, was in Wirklichkeit, im Gedränge des künstlerischen Strebens und Schaffens vielleicht nicht friedlich aber doch existenzberechtigt nebeneinander herging.

Wie stand nun diese Inselkunst in ihrer reifen Zeit zum Hauptthema der damaligen griechischen Skulptur, zur nackten männlichen Gestalt?

Aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts stammt ein Torso, der jetzt im Akropolismuseum zu Athen aufbewahrt wird (Abb. 30), der Torso eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, der in beiden vorgestreckten Händen Opfergaben hielt. Hier ist etwas Neues geschaffen — der Künstler dieses Meisterwerkes hat gelernt, den Menschenkörper in seinem Bau zu verstehen, er hat einen Begriff von seinem Organismus, ja von seiner Mechanik, denn er versucht, ihn frei zu bewegen. Aber er geht ohne Voreingenommenheit an die Natur heran, nicht als Konstrukteur. Wenn es ihm gelungen ist, das Typische der Erscheinung herauszuholen, dieses jugendlichen Körpers mit seinen zitternden, verschwimmenden, unbestimmten Flächen, so hat er darum doch nicht die Darstellung der momentanen, zufälligen Reize eingebüßt. Das Werk hat einen so starken sinnlichen Zauber, daß man dahinter das baumeisterliche Teil und die Geometrie nicht spürt. Vielleicht ist diese Kunst schon an der Grenze der Überreife. Ein Schritt weiter und die Aufdringlichkeit der Realität wäre da. Daß die Grenze nicht überschritten wurde, liegt an der Distanz, welche die Künstler von ihrem Objekt trennte. Man formte nicht über dem lebenden Modell ab, man stu-

dierte nicht am Skelett, und man schnitt keine Leichen auf. Dies alles kam erst viel später, sogar erst nach der klassischen Zeit. Sondern man hielt sich an die Erscheinung, an die Wirkung — man „sah mit fühlender Hand". Manche Details, feine Schwellungen der Oberfläche, leichte Senkungen in den weichen Teilen sind mit einer Zartheit wiedergegeben, wie sie das moderne Auge kaum wahrnehmen kann und die man erst gewahrt, wenn man die tastende Hand hinzunimmt. — —

Es versteht sich von selbst, daß eine solche Kunst, die den Theseus mit Antilope und die Karyatiden, die Mädchenfiguren von der Akropolis und die Relieffriese, den feinen Jünglingskopf aus Cypern (Abb. 15) und endlich die herrliche Statue schuf, daß eine solche Kunst, einmal in Attika eingedrungen, eine Auseinandersetzung verlangte und erzwang. Aber die Verfeinerung der Form, der sich die attische Kunst unter Pisistratos hingab, erfolgte nicht auf einmal, nicht beim ersten Anprall, und, was sehr wichtig ist, durchaus nicht restlos. Anfangs läßt man sich vielmehr nur erst zögernd auf das Neue ein, in der Mittelgruppe des marmornen Giebels, den Pisistratos dem Kalksteintempel der Athena hinzufügte (Abb. 26), ist nur sehr wenig Jonisches zu spüren; die Gigantenfiguren, die zu diesem Giebel gehören, stehen fast noch auf derselben Stufe wie der Herakles des Typhongiebels. Gelegentlich hat der neue Stil auch einmal einen Künstler unsicher gemacht, wie den, der den sogenannten Rampinschen Kopf (Abb. 16) modellierte. Das Beste, was uns von dieser Art erhalten ist, sind vielleicht einige Männerköpfe (Abb. 28 u. 29). Hier ist die autochthone Kraft durch die Weichheit der Modellierung, durch das intimere Eingehen auf das Leben der Oberfläche nicht aus dem Gleichgewicht gebracht, sondern vielmehr zu machtvollerer Schönheit gestaltet. —

Mit der Verfeinerung der Formanschauung ging natürlich Hand in Hand die Verfeinerung der Technik; ja diese war in diesem Prozeß möglichenfalls sogar das Primäre. Die Attiker lernten in dieser Schule das Raffinement der Marmorarbeit und alle die vielen Kunstgriffe, mit deren Hilfe die Jonier ihre zierlichen Wirkungen erreichten — die virtuose Handhabung von Drillbohrer und Sägefeile und der anderen Instrumente ihrer Feinmechanik. Der Marmor, den sie von den Inseln mitbrachten, war ja schon an sich

feiner und glänzender, als der einheimische hymettische und selbst pentelische. Steine von so grobem Korn und so feinen Kristallen, wie der parische, von so durchsichtiger großkristallinischer Beschaffenheit, wie der naxische, erforderten von vornherein eine präzisere, vorsichtigere Technik, beim Behauen sowohl wie nachher beim Glätten und Polieren. Daß die auf diese Weise an alle Raffinements gewöhnten Jonier auch neue Rezepte für Bemalung und Vergoldung ihrer Statuen mitbrachten, dürfen wir unter diesen Umständen wohl stillschweigend annehmen. —

Wie bald die attische Kunst die über sie hereingebrochene Unsicherheit überwunden hat, steht bei dem Mangel an datierten Werken nicht fest. Vielleicht hatte sie sich bald nach der Zeit der Tyrannenvertreibung schon einigermaßen mit ihr auseinandergesetzt. In der schönen schlanken Mädchenstatue (Abb. 20) und noch mehr in der berühmten Weihfigur des Euthydikos (Abb. 53) ist trotz vieler Ähnlichkeit mit den nesiotischen Werken doch eine Einfachheit und Klarheit der Erscheinung, die einen bestimmten in Zucht und Arbeit bewußt gewordenen Willen voraussetzt. Und das Grabrelief eines laufenden Hopliten (Abb. 23), das durch den ornamentalen Schwung der Zeichnung so entzückt, verrät ähnliche künstlerische Gesinnung. Am Ausgang dieser Richtung steht eine im Ptoion gefundene Apollofigur (Abb 46). Äußerlich noch ganz das Schema des alten Typus. Aber hinsichtlich der Modellierung und der anatomischen Durchbildung schon fast ein Werk des neuen, anbrechenden Jahrhunderts. Fast, nicht ganz. Die beiden Elemente, das Attische und Jonische, sind noch nicht zur Einheit verschmolzen. Bei hervorragender Gesamtordnung und vorzüglichen Details ist die Wiedergabe des Organischen verfehlt. So überzeugend die Gliederungen an Brust und Bauch auf den ersten Blick auch scheinen, es ist alles falsch, der Rumpf hat nicht einmal die Angabe einer Mittellinie, und der flache Spitzbogen, der den unteren Rippenrand bezeichnet, hat nicht mehr Wert als ein Ornament. Wenn aber trotzdem die Figur lebenswahr erscheint, so liegt dies daran, daß das Baumeisterliche, der Sinn für klare Gliederungen und leichte Schaubarkeit der Anordnung, sich so mächtig aufzwingen, daß gegenüber einer solchen Größe des Stils die Frage der genauen Naturwiedergabe, bisher das Alpha und Omega des bildhauerischen

Schaffens, ein wenig an Bedeutung verliert. Der Inhalt der Kunst des 5. Jahrhunderts bewegt sich denn auch zwischen den beiden Polen, die wir „Stil“ und „Natur“ nennen.

ATTISCHES

Im fünften, dem klassischen Jahrhundert bekommt nun in der Kunst das attische Element die führende Rolle. Dieses sogenannte „Attische“, das natürlich nicht nur in Attika selber galt und außer den jonischen Fermenten auch starke Einflüsse zum Beispiel von der dorischen, argivischen Richtung empfing und daher ebensogut wieder „Europäisch - Griechisch“ genannt werden könnte, dieses Attische enthält die Keime des Idealismus. Der sinnenfreudigen Naturwiedergabe, die in jenem herrlichen jonischen Torso des fünfzehnjährigen Knaben schon fast an den Grenzen ihrer Möglichkeiten angelangt war, setzt sie die Ideale von Maß und Ordnung, Gesetz und Harmonie entgegen. Es kommt ihr nicht nur auf Wahrheit, auch nicht nur auf Schönheit an, sondern auf die Klarheit der Erscheinung. Schon in den noch halb jonischen Mädchenfiguren, besonders in dem Weihgeschenk des Euthydikos (Abb. 53), war es zu spüren. An Stelle des sinnlichen Reizes wie bei der schönen Chiotin (Abb. 18, 19) wirkt jetzt mehr das Wohlverhalten der Proportionen, die klaren Gliederungen, die Betonungen der sprechenden Punkte. Und gegenüber der Figur eines Jünglings (Abb. 57), die dem Stile der Tyrannenmördergruppe von Kritios und Nesiotes so nahe steht, empfindet man eine Beruhigung über die Erscheinung, eine Sicherheit des Gegenwärtigen, wie sie bis dahin nicht gegeben war. Das kommt daher, daß hier beim Konzipieren und beim Schaffen über der Leidenschaft der Naturwiedergabe die ideale Vorstellung waltete, die nicht ruhte und rastete, bis sie nicht eine erschöpfende, in allen Dingen vollkommen klare Ansicht des Objekts sich erobert hatte. Die Reliefauffassung beherrscht die Einzelstatue nicht mehr ausschließlich. Plastisches Schaffen wird „Zeichnen von allen Seiten“, die plastische Form wird in einem ganz neuen Sinne als rund empfunden und die Modellierung nicht mehr nur als Flächengliederung, sondern als Tiefenbewegung. Daß

derlei Überlegungen nicht sofort akademisch wurden und nicht in kleine Berechnung ausarteten, liegt an der frischen Jugend dieser Kunst, die sich bei all ihrer Intelligenz die Naivität zu wahren wußte. Man merkt auch jetzt hinter der Schönheit der Erscheinung den Geist nicht, der sich den Körper baut. Der so typisch europäische „blonde" Ephebenkopf (Abb. 55 u. 56) ist wohl das Stärkste an Stil, was die Skulptur jener Tage wagen durfte. Alles ist auf die klare Schaubarkeit der mächtig runden Form hingearbeitet; die Augen sind gegen die umliegenden Fettschichten der Wangen zu stark betont, die Wangen selbst sind, wenn auch nicht so inhaltslos wie etwa bei der Euthydikosfigur, so doch immerhin absichtlich als ein von Muskeldetail kaum gegliedertes Ganze behandelt, und wie die Gesichtshälften am Nasenrücken scharf zusammenstoßen, auch dies ist nicht rein natürlich, sondern ist Maß und Ordnung, Gesetz und Harmonie. Nur, daß man es im Anschauen nicht merkt, sondern erst, wenn man diesem hinreißenden Werk nicht mehr gegenübersteht. Wie stark dieser ideale Zug war, lehrt der Jüngling aus dem Ptoion: Noch ehe man das Rohmaterial, die Anatomie, genügend versteht, soll schon Ordnung in die Erscheinung gebracht werden. Das andere war ja ohnehin schnell nachzuholen, kaum zwei Jahrzehnte nahm es in Anspruch. In der Bronzestatuette des Jünglings (Abb. 43), ist dann beides vereinigt.

Überdenkt man einmal den Verlauf der griechischen Kunstentwicklung in dieser Periode, so wird man zu der Beobachtung geführt, daß außer dem Ernst und der inneren Tüchtigkeit auch das unpersönliche Glück eine Rolle dabei spielte. Wieviel unerhörte Glücksfälle unmittelbar hintereinander! Zuerst die glückliche Wahl aus dem, was der Orient anbot: die Wahl des freien Menschen. Dann die Geduld, die es solange bei ein und demselben Typus aushielt und an die wirklich freie Bildung der Menschenfigur erst ging, als die dorische Architektur fast vollendet, das Ornament schon geschaffen und die Malerei schon frei entwickelt war. Und dann das Glück jenes Augenblicks, in dem nun der Sinn für das Ideale ganz erwachte! Es war in der Tat der günstigste Moment. Denn nun, wo dies einmal in der Welt war, konnte die weitere Entwicklung keine Gefahren mehr bergen. Die endgültige Befreiung der Menschengestalt aus ihrer strengen Haltung und der unentbehr-

liche, fortwährend gärende Realismus konnten die einmal erworbene ideale Anschauung nicht mehr erschüttern. Sobald die attische Kunst dies erkannt hatte, ließ sie nicht mehr mit sich handeln und blieb fest. Mit selbstherrlicher Unbeirrbarkeit ging sie an die Erfüllung ihrer Aufgabe, an die Vollendung des großen, des klassischen Stiles.

DAS ARCHAISCHE LÄCHELN

Vielleicht ist es kein Zufall, daß auch das Äußere der griechischen Kunst ernster wird, daß das Lächeln hinfort aus den Köpfen verschwindet. Jedenfalls denkt man sich gerne, daß sie diesen Ernst absichtlich zur Schau trägt, jetzt wo sie sich mit dem heiteren Asiatentum auseinandergesetzt hat. Das archaische Lächeln sollte freilich nicht immer und in jedem Falle Lächeln bedeuten. Sterbende Krieger pflegen nicht zu lächeln, wie es die Gefallenen im Giebel von Ägina tun. Es war vielmehr eine allgemeine Formel für Gesichtsausdruck überhaupt. Was uns als Grinsen erscheint, war vielleicht nur als Lebendigkeit gemeint, oder vielleicht nicht einmal als solche, sondern resultierte aus einer Unvollkommenheit der plastischen Arbeit. Seit man das plastische Volumen als etwas Rundes empfand, mußten dieser Vorstellung alle Detailformen untergeordnet werden, und es ist denkbar, daß nur aus diesem Grunde die Münder so geschwungen in den Winkeln hochgezogen sind — weil man die Verkürzung auf der gewölbten Fläche noch nicht beherrschte. Wie dem auch sei, mit dem Fortschritt des Könnens in diesem Punkte verschwindet das freundliche Lächeln der archaischen Kunst. Im Kopf der Euthydikosfigur sieht man etwas Mürrisches (man hat sie die „boudeuse" getauft), und über dem Antlitz des blonden Epheben liegt schwerer undurchdringlicher Ernst. Dies bleibt die Grundstimmung in der Menschenbildnerei von nun an, sie beherrscht das ganze klassische Jahrhundert; in den frühen Zeiten wohl unbewußt, in den späteren sicher bewußt — denn wenn von Perikles berichtet wird, daß er sein Gesicht nie zum Lächeln verzog, so beweist dies, daß der Ernst des Ausdrucks sogar ein wesentlicher Faktor im Stil des Lebens geworden war. — Dieser Zug macht sich in der vorklassischen

Plastik nicht überall gleichzeitig bemerkbar. Die Ägineten sind die letzten, die das archaische Lächeln noch haben. Nach den Perserkriegen dominiert dann allerorts der gleiche schwere, bisweilen sogar dumpfe Ernst. Dies ist es, was man die „Ausdruckslosigkeit der klassischen Kunst" genannt hat.

DIE BEFREIUNG DER MENSCHLICHEN GESTALT

Um mit der endgültigen Befreiung der menschlichen Gestalt wirklich Ernst zu machen, mußte der uralte Bann, der sie gefangen hielt, gebrochen werden: Der Zwang der Frontalität *). Unter diesem Zwange konnte sich bisher die Menschenfigur nicht ordentlich rühren, konnte sich nur vorwärts und rückwärts bewegen, dagegen nicht seitlich, keine Drehungen der Gelenke ausführen. Erst in dem Augenblicke, wo sie hierzu den Mut fand, war sie wirklich frei.

Es scheint, als habe auf diesem Wege die dekorative Plastik, die Skulptur in den Tempelgiebeln und an den Metopen, den ersten Schritt getan. Unmöglichkeiten, wie sie die Theseusgruppe des Apollotempels in Eretria aufweist, mußten dem natürlichen Sinn der Griechen auf die Dauer unerträglich werden. Da waren große Giebelfelder, die mit Figuren verziert werden sollten, Felder in Dreiecksform. Die Mitte und die Seiten konnte man mit den bisherigen Typen schmücken, mit stehenden en face-Figuren oder liegenden und kriechenden Profilfiguren. Aber der Raum dazwischen drängte zu neuen Lösungen. Die Verbindung zwischen Seite und Mitte sollte durch Gruppen bewerkstelligt werden, und da gab es nur das eine Mittel der Körperdrehung, um allen Ansprüchen an Klarheit der Erscheinung zu genügen. Auch die Metopenreliefs drängten zu einer Revolution. Wenn auch mit vollrund ausgearbeiteten Figuren ausgestattet, so kamen sie doch immerhin von der Flächenkunst, von der Zeichnung her, und die Freiheiten,

*) Julius Lange: „Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst" hat auf die Wichtigkeit dieses Gesetzes für die primitive Kunst hingewiesen und es grundlegend erklärt.

welche diese sich erworben hatte, sollten auch der Plastik zugute kommen. Und so sehen wir, daß die ersten bedeutenden dekorativen Aufgaben des 5. Jahrhunderts den Bruch vollziehen: Die Giebelfiguren des Aphaiatempels in Ägina (Abb. 47—49) und die vielleicht ein wenig älteren Metopen vom Athenerschatzhause in Delphi (Abb. 45). Hier ist das Neue in allen möglichen Variationen schon geleistet. Der ungeheuer kühne Realismus der Ägineten, die an strenger harter Naturwiedergabe vielleicht das Maximum des im 5. Jahrhundert Geleisteten bedeuten, schreckte vor nichts zurück, jedes Motiv der Körperbewegung wird versucht, auch das Momentanste noch, wie das schnelle Zugreifen (Abb. 48) wird dargestellt. Selbst der Kontraposto liegender Figuren kommt in vollstem Reichtum vor — die Drehungen des Körpers in Hals, Schultern und Hüften sind mit einer Sicherheit des Blicks für die Funktion und die Mechanik wiedergegeben, vor der die unumgänglichen Falschheiten des anatomischen Zusammenhangs kaum spürbar werden. Die Verschiebung des Bauches gegenüber der Brust ist bei dem berühmten Sterbenden noch nicht verstanden; hier fehlt es noch. Aber das Thema der frei bewegten Figur hat der Künstler nicht nur für seine Zeit, sondern noch für die folgende Generation vollkommen bewältigt. Gegenüber der Gewalt dieses Schaffens wirken die Metopen des Athenerschatzhauses in der schönen Harmonie ihrer Komposition und in dem edlen Fließen ihrer Linien fast abgeklärt zu klassischer Reinheit. Dabei sind aber auch sie voll von kühner Bewegung und neuen plastischen Motiven; die Figur des Kyknos im Kampf mit Herakles (Abb. 45) ist für die Zeit ihrer Entstehung eine unerhörte Erfindung an Wiedergabe des Momentanen, auch wenn man in Rechnung stellt, daß es sich hier um ein Relief handelt, nicht um Freifiguren wie bei den Ägineten. Diese sind und bleiben doch das Gewaltigste jener Zeit. Ob diese Meister nun so viel wagen durften, weil ihr Stil eigentlich der Stil der Bronzeplastik ist und weil dieser wegen des geringeren Gewichtes der Bronze weniger gebunden ist und weiter ausgreifen kann, als der Marmor; oder ob diese Kühnheit im ersten Grunde doch dem künstlerischen Temperament verdankt wird, dies bleibt gleichgültig gegenüber der Tragweite ihrer Tat. Erst seit den Ägineten gibt es wirklich lebendige Plastik.

Bei der Befreiung der Einzelstatue ging man weit vorsichtiger zu Werke, als bei Metopen- und Giebelfiguren, denen immer der Hintergrund als verbindendes und ausgleichendes Mittel zu Hilfe kam, wenn irgendwo noch etwas nicht in Ordnung war. An der Bronzefigur des Poseidon (Abb. 44) aus dem Anfange des Jahrhunderts sieht man die Zaghaftigkeit. Der Gott bewegt beide Arme in verschiedener Richtung, der rechte war gesenkt, der linke, der den Dreizack faßte, erhoben. Aber von dieser Aktion wird der übrige Körper nicht in Mitleidenschaft gezogen, er ist weder in den Schultern noch in den Hüften gedreht, so wie ein Mensch, der diese Bewegungen macht, doch sein müßte. Die Haltung ist vielmehr noch genau so frontal wie die des Jünglings mit den gesenkten beiden Armen (Abb. 43). Daß eine der ersten antifrontalen Figuren, die uns erhalten sind, dem Stil der Tyrannenmördergruppe so überaus nahesteht, daß man sie demselben Künstlerpaar zugeschrieben hat, ist gewiß keine zufällige Erscheinung. Das Problem der Gruppenbildung führte ja an sich eher zu einer Drehung des Körpers als die Einzelfigur, und wenn in dieser Gestalt die Drehungen in Hals und Hüfte auch nur unbedeutend, die Verschiebungen der Massen nur ganz leise sind, hier sind doch die Anfänge gemacht.

Von ähnlichem Aufbau haben wir uns den Körper jener Gestalt zu denken, zu dem der blonde Ephebenkopf gehört, und dieser Typus mit dem leicht auf die Schulter gewendeten Haupt und dem etwas entlastet zur Seite gesetzten Bein blieb dann der gültige. Wie die Bewältigung des Problems, dem der Meister der Poseidonstatue noch aus dem Wege gegangen war, in Wirklichkeit aussieht, zeigt die Gestalt des Theseus (Abb. 24), aus einer Kampfgruppe, deren zweite Figur der gerade niederstürzende Prokrustes bildete. Auch sind trotz der weit ausholenden Bewegung die Verschiebungen nicht stark betont, sondern nur milde angedeutet. Doch die Mechanik des Körpers funktioniert richtig.

ÜBER DIE IDEALITÄT

In solchen bescheidenen, so ganz und gar nicht marktschreierischen Lösungen verwickelter Aufgaben zeigt sich die Idealität

dieser Kunst, die sich damit der Feinheit des wahren Klassischen schon auf Sehweite nähert. Es ist nichts Übertriebenes, nichts was das Staunen des Betrachters herausfordert, sondern nur die schlichte Hingabe an den Gegenstand, ohne Hintergedanken. Dies ist es vielleicht auch, was den höchsten Reiz des delphischen Wagenlenkers ausmacht. Der steht so da, ganz ruhig, ganz einfach aufgebaut. Man denkt erst, er bedeute einen Rückfall in die Frontalität, so streng erscheint er. Erst allmählich fühlt man die feinen Neigungen in der Gestalt, die durch das steife Gewand verdeckte Drehung in den Hüften, die Seitwärtsbewegung der Füße, die leichte Wendung des Kopfes und die Bewegung in den Schultern.

Jene Idealität haben die Ägineten noch nicht. Sie stehen der Eroberung des großen Problems, der Befreiung des Menschen, noch zu nahe, sie zeigen ihre Flagge, nach Art jugendlicher Entdecker, ein wenig auffällig. Erst als dies ganz beruhigt war, konnte der nächste große Schritt getan werden: die Darstellung des organischen Ganzen der Bewegung. Dies ist das künstlerisch Wesentliche in der Skulptur der Olympiagiebel. Wenn der äginetische Künstler in der Wiedergabe der Bewegung den Eindruck des allzu Hastigen nicht immer vermeidet, wie etwa beim Zugreifenden, wenn er aus lauter Ehrlichkeit gelegentlich Dinge gibt, die etwas unangenehm wirken, weil sie von ferne an Naturabguß erinnern, — im Olympiastil ist dies überwunden, das notwendige Opfer ist gebracht worden. Die Bewegung einer Frauenraubgruppe (Abb. 70) ist bei aller Ausdruckskraft und allem Reichtum beruhigt, aber sie ist darum nicht lahm, weil sie nicht nur den einen erregten Moment demonstriert, wie der zugreifende Äginet, sondern den Organismus fühlen läßt, der die Formen in Bewegung versetzt hat. Sie ist an Vorstellung reicher, weil sie in ihrer Erscheinung viele vorhergegangene und manche zukünftige Momente gleichzeitig ausdrückt. Weil sie tatsächlich den „fruchtbarsten" Moment gibt. Weil der Künstler, der dies machte, in seiner anschauenden Phantasiearbeit eine Summe von Beobachtungen zu einer großen erschöpfenden Vorstellung verdichtete. —

Es gibt ein berühmtes Wort von dem Bildhauer Lysipp, aus der Zeit Alexanders des Großen. Er sagte einmal von sich: „Die anderen machen die Dinge so, wie sie sind, ich aber mache sie, wie

sie zu sein scheinen.“ Wie es meist geht, wenn Künstler sich selber historisch nehmen, daß sie nämlich in Irrtümer verfallen, so auch hier. Es trifft nicht zu, daß er der Erfinder des Illusionismus in der Plastik sei, das gab es schon vor ihm, schon im 6. Jahrhundert, und das 5. Jahrhundert schon hat es nicht nur mit der „Daseinsform“, sondern wesentlich mit der „Wirkungsform“ zu tun. Mag der Künstler, der Theseus und Antiope für den Giebel in Eretria meißelte, wirklich seine Aufgabe noch nicht beherrscht haben und aus diesem Grunde das, was er gibt, hier zu unklar, dort aber dann fast zu klar geben — jener andere aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, der den Theseus mit Prokrustes machte, wußte genau, was er konnte und was er wollte. Sonst hätte er nicht die Hand des taumelnden Prokrustes, die nach der Schulter des Gegners greift, so überaus dünn und flach gemacht. Dies hat nur Sinn, weil er die Linie, die wirkungsvolle und für die Entladung der Kraft wichtige Schulterbiegung nicht stören und verdecken wollte. Wer den Theseuskörper modelliert hat, konnte auch eine Hand lebenswahrer modellieren; er wollte es nur nicht. Die „Daseinsform“ war Rohmaterial in seinen Augen. Was die Griechen sich an „Falschheiten“ gefallen ließen, wenn sie der Monumentalwirkung zugute kamen, geht über alle modernen Begriffe, und die Übertreibungen in der Darstellung im Sinne der Illusion sind durchaus die Regel, keine Ausnahme. Bei großdekorativen Werken wie den Olympiaskulpturen ist dieses natürlich besonders auffällig, aber Figuren zu machen, die, wenn sie plötzlich aufstehen würden, Krücken haben müßten, um sich nur aufrecht halten zu können, zeugt von einem Kunstwollen, das die Richtigkeit an sich äußerst gering einschätzte. Wohl sind diese Giebelskulpturen in direktem Zusammenhange mit der Malerei des Polygnot entstanden und als Werke des dekorativen Stils nicht als reine Rundfiguren gedacht. Aber das Malerische an ihnen bezieht sich doch nur auf die Gesamtkomposition, jede Einzelfigur ist vollkommen plastisch durchempfunden, und selbst eine so merkwürdig verdrehte Gestalt wie die des Liegenden (Abb. 75) ist als Skulptur vollwertig. Das Dekorative ist nie kunstgewerbliche Stilspielerei in diesen Werken; eine Kunst, die noch eine Metope wie die vom fegenden Herakles (Abb. 77), ja selbst eine ruhige wie die mit dem Atlasabenteuer (Abb. 76) mit

solchem Übermaß von Lebendigkeit füllen kann, hat auch nicht die leiseste Anwandlung von kunstgewerblicher Schwäche gespürt. Wenn man vollends ein unvergleichliches Meisterwerk dieser Epoche, den delphischen Wagenlenker (Abb. 58—60) betrachtet und nur allein den Kopf nimmt, diesen prachtvoll geschwungenen Schädel mit den großen klaren Flächen, und der fast ornamentalen Behandlung von Einzelheiten (das stilisierte Auge, das zu kleine Ohr, das fein behandelte und geordnete Haar), dann erstaunt man über das Gleichgewicht, in dem lebendigste Empfindung und hoher Stil hier gehen. Den zwingendsten Ausdruck frischesten Lebens im Verein mit dieser Ruhe der Darstellung findet man in keiner anderen antiken Kunstepoche wieder. Dies scheint das Vorrecht ganz großer, ganz schöpferischer Perioden zu sein. Davon, daß das Schaffen unter strengen Stilgesetzen die Anschauungskraft und die Frische nur zu leicht töten, haben diese Griechen nichts erfahren. Sie verstanden es, nach der Natur zu arbeiten, ohne dabei abhängig zu werden vom Modell. Sie „empfingen ihr Gesetz vom Objekt", das andere, der große Stil, war nicht Resultat eines Strebens, sondern eines angeborenen geläuterten Instinktes. Unserer Zeit, deren Kunstkämpfe sich auch, wenn auch mit weniger Glück, um die beiden Pole „Stil" und „Natur" drehen, muß es erstaunlich vorkommen, wie in dieser so strengen antiken Kunst doch so vollkommen individuelle Dinge, so unmittelbare Beobachtungen Platz haben, wie etwa das in Thasos gefundene Relief eines Mädchens mit Tauben (Abb. 79), dessen Künstler ganz kühn den Versuch gemacht hat, ein Kind in aller Sonderbarkeit seiner Proportionen darzustellen, oder der liegende männliche Akt der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen (Abb. 85). An diesem Werk kann man sehen, wie wagemutig im Grunde diese Künstler sind. Wohl stehen sie mitten in der Konvention und arbeiten mit dem geläufigen Schulgut; in diesem Jüngling ist Olympiastil im Körper und Polykletisches im Kopf, auch in dem Gewand. Doch daneben überall die eigene Beobachtung, das unmittelbarste, frischeste Studium. Schon die Art, wie der Umriß dieses Aktes geführt ist, verrät ein ganz ungewöhnliches Leben und Gefühl und die Durchbildung der weichen, sich verschiebenden Bauchpartie, die Anatomie von Brust und Achselhöhle bedeuten eine ganz hervorragende Leistung, einen großen Fortschritt in der

endgültigen und vollkommenen Eroberung der menschlichen Gestalt. — —

ÜBER DEN RHYTHMUS

Als die griechische Kunst angefangen hatte, die Statue aus dem alten Bann zu erlösen und ihr die Bewegung und Beweglichkeit zu verleihen, war auch die Bahn frei zur Entfaltung der griechischen Schönheit: zur Entfaltung des Rhythmus. Bewegung und Rhythmisierung gehen im ganzen 5. Jahrhundert eng zusammen, so eng, daß man nicht sicher sagen kann, welcher von beiden Faktoren jedesmal der primäre war. Durch die menschliche Gestalt, die sich jetzt in ihren Gelenken drehen und wenden kann, ergießt sich ein leise gleitender Strom von Beseelung, die Linien beleben sich nach eigentümlichen Gesetzen. Die Massenverschiebungen der beiden Körperhälften werden ausbalanciert nicht nur nach ihren statischen Bedingungen, sondern auch für das Auge des Beschauers, so sinnenfällig, daß er an seinem eigenen Körpergefühl den Rhythmus mitempfindet. Nachdem man einmal damit begonnen hatte, das eine Bein seitwärts zu setzen, mußte man bald auch die statischen Konsequenzen daraus ziehen und das Körpergewicht so verlegen, daß dieses Bein ganz entlastet wurde und sich frei spielend bewegen konnte. Der Herausbeugung der einen Hüfte mit dem Schwellen ihrer Linie ward eine Bewegung des Armes auf der anderen Körperseite entgegengesetzt, und der anfangs so zaghaften Wendung des Kopfes auf die Schulter verlieh man sprechende Entschlossenheit, so daß überall sowohl Bewegungsreichtum wie Wohlverhalten der Gewichte und klare Übersichtlichkeit der Teile herrscht. Dieser Prozeß ging wie gesagt schrittweise vorwärts mit dem wachsenden Können. Als es den Künstlern seit Pythagoras und seit Myrons Diskoboltat möglich ist, die bewegte Figur auseinanderzuziehen, wird auch das rhythmische Gefühl unendlich verfeinert, und erst, als auch diese Stufe überwunden ist, wird der große Schritt endlich auch für die Freistatue getan, auch sie wird nach den Gesetzen des Kontraposto aufgebaut. Der Vollendung dieser Tat ist Polyklet. Er ist der Großmeister des griechischen Rhythmus. Vergleicht man Figuren seines Stiles, wie etwa die bronzene Jünglingsstatuette, die, abgesehen von der veränderten Kopfdrehung, nach

dem Muster seines Speerträgers, des Kanon, aufgebaut ist (Abb. 87, 88), mit Standfiguren wie dem Oinomaos aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels (Abb. 73) oder mit dem Aufbau der fein bewegten Sphinx von Ägina (Abb. 80), und, weil wir die Originale nicht haben, mit Kopien nach dem Apollo auf dem Omphalos und nach dem leierspielenden Neapler Apollo, dann versteht man, bis zu welcher Vollendung Polyklet das Problem getrieben hat. Macht sich bei ihm selbst auch, wie es scheint, in seinem Spätwerk dem „Diadumenos" schon eine gewisse Künstlichkeit bemerkbar gegenüber dem herrlichen Speerträger, eine artistische Überschärfung des Problems, verbunden mit einer theoretischen Überfeinerung, so blieb doch sein Wirken auch auf Weiteres hinaus fruchtbar. Der opfernde Knabe, der „Idolino" in Florenz (Abb. 89, 90), die bezaubernde Statuette des badenden Mädchens in München (Abb. 105, 106), diese einzige im Original erhaltene Darstellung eines weiblichen Aktes aus dem 5. Jahrhundert sowie einige andere Arbeiten dieser Gruppe gehen in all ihrer Pracht und Herrlichkeit auf Polyklets künstlerische Tat zurück. Auch auf die Reliefkunst hat sie gewirkt: Der Jüngling auf der Grabstele aus Thespiae in Böotien, die um 400 entstanden sein mag (Abb. 122), ist nach dem Schema des Idolino aufgebaut; nur daß die Körperhälften vertauscht sind.

Im allgemeinen ist der Zusammenhang des Reliefs mit der Freiskulptur im 5. Jahrhundert sehr lose. Das Flachrelief ist konservativer als die Statue und hält sich enger an die Gesetze der Zeichenkunst und der Malerei. Die kühnen Neuerungen der delphischen Friesreliefs bleiben zunächst noch unfruchtbar, der alte Stil der parallelen Ebenen mit mehr oder weniger gerundeten Figuren beherrscht fast das gesamte Schaffen. Auch Meisterwerke wie der sogenannte ludovisische Thron (Abb. 62—64) mit seinem großen Rhythmus und seiner hinreißenden Formensprache durchbrechen die Regel noch nicht, trotzdem diese Meister genau wußten, wie weit inzwischen die Befreiung der Statue gediehen war — der geflügelte Genius auf dem Bostoner Pendant (Abb. 65—67) beweist es. Wenn auch auf diesem Gebiete gelegentlich einmal ein Künstler versucht, die Tradition zu sprengen, so zeigt gerade die Unsicherheit, die sich in all seiner Kühnheit doch geltend macht, wie gut die Reliefmeister daran taten, beim Alten zu verharren und erst ein-

mal das Neue abzuwarten. Darum bleibt aber doch das Relieffragment eines Apoxyomenos aus Delphi (Abb. 83) ein sehr wichtiges Dokument, auch abgesehen davon, daß es das älteste Beispiel des später so verbreiteten Grabrelieftypus mit den drei Figuren (Ephebe, Knabe und Haustier) ist. Was in dieser Ephebenfigur noch mißglückt war, die Dreiviertelwendung der Figur auf der Fläche, ist in dem schönen Grabrelief desselben Typus aus Salamis (Abb. 104) gelungen, die schräge Stellung des Knaben hat die Falschheiten überwunden. Vollkommen natürlich aber wirken dann ähnliche Details auf dem berühmten Grabrelief der Hegeso und auf dem Apobatenrelief aus Oropos (Abb. 117).

ÜBER DAS KLASSISCHE

Polyklet gehört der klassischen Periode der antiken Kunst an, jener Periode, deren größtes monumentales Denkmal die Parthenonskulpturen darstellen. „Klassisch" — das heißt in diesem Zusammenhange, daß die Plastik die ihr nötige Ausdrucksfreiheit erlangt hat, daß sie die plastischen Probleme beherrscht, daß sie, was ihre Formensprache anbetrifft, auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung steht. Der große Prozeß, der Ausgleich zwischen „Stil" und „Natur", ist für einen Augenblick zum Stillstande gebracht, weil die Gewichte auf beiden Seiten gleich sind, weil der Glaube an die Notwendigkeit feststehender Proportionen und normaler Typen Allgemeingut der Schaffenden geworden ist und keiner erfahrungsmäßigen Bekräftigung für den Einzelnen mehr bedarf.

In der Kunst der Parthenonskulpturen ist die große Summe des ganzen Jahrhunderts gezogen, alles Vorhandene ist in einem mächtigen Denkmal zusammengefaßt. Eine solche Tat war nur mit Opfern möglich, sie konnte nur von einem überlegenen stillen Geist vollbracht werden, der den Aufruhr des Schaffens zu beruhigen wagte, der sich auch gelegentlich vor dem Eindruck der Kälte nicht scheute, jener goldenen Kälte, „die allen Dingen eigen ist, die sich vollendet haben". — Wenn der Bildhauer Dannecker vor den Giebelfiguren des Parthenon ausrief: „Sie sind wie über der Natur geformt — aber wo gibt es solche Naturen" und damit das Gleichgewicht zwischen Schönheit und Naturwahrheit ausdrücken wollte,

so empfand er vielleicht, daß in diesen Werken die Idealität bis zu einer Höhe gesteigert war, die sich nun nicht mehr überbieten ließ.

Es gibt nichts so Gefährliches für den Künstler, wie das Klassische erreicht zu haben. Er muß sich sagen, daß alles, was nun noch hinzukommen kann, an irgendeinem Ende auf eine Schädigung dieses Gleichgewichts hinausläuft. Der Bildhauer, dem die Lösung rein plastischer Probleme am Herzen liegt, muß, um überhaupt produktiv zu bleiben, den Schwerpunkt seines Schaffens auf einmal verlegen in eine mehr geistige, mehr ethische Späre hinein. Dies hat Phidias getan, und dies ist es, was seine Kunst von der seiner Zeit unterscheidet, was ihr ihre einzige, unvergleichliche Größe gibt.

Wer vor den Giebelfiguren und den übrigen Skulpturen die Empfindung hat, als hätten den Künstler, der dies machte, die eigentlich plastischen Probleme nicht mehr so leidenschaftlich interessiert wie etwa den Künstler des „Idolino", darf sich für dieses Empfinden auf den Gesamtcharakter dieser Kunst berufen. Zwar sind Körper, wie der des sogenannten Theseus aus dem Ostgiebel (Abb. 94) und der des sogenannten Kephissos aus dem Westgiebel (Abb. 97) in ihren erhaltenen Partien Werke von erstaunlicher Meisterschaft. Der Reichtum der Gegensätze von Härte und Weichheit, Schärfe und Breite, der Grad von Tiefenbewegung in der Modellierung, das Spiel der schwellenden und sanft verfließenden Ebenen ist etwas Neues, bis dahin Ungekanntes, ebenso wie die Steigerung des mächtigen Körperausdrucks mit Hilfe des eng, wie naß, anliegenden Gewandes, das die Formen fast nackt sehen läßt — etwa bei der mächtigen laufenden Iris (Abb. 98). Dies sind Dinge, die auch in ihrer ursprünglichen hohen Aufstellung wahrhaft riesenhaft, wahrhaft übermenschlich gewirkt haben müssen. Aber man hat vor ihnen trotzdem, und trotzdem man nur einige Figuren dieser Giebel besitzt, immer ein wenig das Gefühl, als seien solche formalen Probleme garnicht die Hauptsache beim Schaffen gewesen, sondern diese Idealgestalten seien nur als Bestandteile eines größeren Ganzen, der dramatischen Gruppe, angesehen worden. Über der Einzelfigur herrscht die Gesamtkomposition des Giebelfeldes. Noch in den wenigen, uns überdies nur fragmentarisch erhaltenen Gestalten sehen wir, daß sie alle in irgendeiner geistig zusammengehörenden Gruppe standen, daß sie

nicht nur ihr eigenes plastisches Leben leben, sondern Reflexe eines fremden Geschehens ausdrücken — das Geschehen der Kampfszene beispielsweise, die sich in den Giebelzentren abspielte. Dieser Zug in den liegenden Zuschauerfiguren der Olympiagiebel physisch schon vorgebildet, gibt den Figuren ihren geistigen Charakter. Sie wollen im Zusammenhang mit dem Ganzen genossen werden. Das Ganze muß, in diesem Sinne, von einer begeisternden Herrlichkeit gewesen sein. Welch eine Erfindung, dieser Kephissos, der sich halb aufrichtet und den Kopf umwendet, nach der erregten Szene, die da zwischen Athena und Poseidon vorgeht! Und welch eine Summe von verschiedenstem seelischen Gefühl in den Körpern der drei Frauen aus dem anderen Giebel, wo die eine alleinsitzende die Botschaft von Athenas Geburt eben vernimmt, sie der anderen halb mechanisch mitteilt und die dritte noch vollkommen teilnahmlos daliegt. Dies sind wirklich geistige Idealbilder, in demselben Sinne, wie Goethe es von dem berühmten Pferdekopf (Abb. 95) gesagt hat.

Wieweit Phidias an der Ausführung der Parthenonskulpturen selbst beteiligt war, wissen wir nicht, und es fehlt uns jede Möglichkeit, es auszumachen. Ja nicht einmal die Unterschiede im Stil oder auch nur in der Qualität vermögen wir auf Kosten bestimmter ausführender Meister zu setzen. Daß bei einer so umfassenden Aufgabe nicht überall der höchste damals mögliche Stil am Werke sein kann, versteht sich von selbst. Es gab ältere und jüngere Bildhauer in dieser Schule, ältere, befangene und ein wenig unbeholfene, die an den Metopen arbeiteten, aber auch ältere von großartigen Leistungen (Abb. 92), jüngere, vorwärts drängende besonders am Fries, sogar stürmische, die sich nichts daraus machten, die Großartigkeit des Stils, kaum erreicht, schon wieder aufzulösen. Von einem solchen mögen die drei Frauen (Abb. 96) gemeißelt sein, die mit ihrer allzustarken Betonung der Gewänder und deren rein dekorativen Schönheit, mit ihrer Lust, tiefe Löcher in den Marmor zu schlagen, schon den Reliefs der Nikebalustrade unmittelbar nahestehen. Auch der geistige Gegensatz der Zeiten kommt an diesem Tempel zum Ausdruck. Das alte athletische Ideal mit seiner passiven Schönheit lebt in ungebrochener Kraft in einigen der älteren Metopen. Dagegen spürt man in einer der entwickelteren

mit dem unterliegenden Lapithen schon das geistige Ethos der neuen anbrechenden Epoche. Nicht nur körperliches Leben erfüllt diese Komposition (Abb. 93). In diesen Gesichtern geht etwas Seelisches vor, Leid und Mitleid. Der Kentaur sieht den Gegner bekümmert an, ergriffen von der Schönheit dieser Jugend — so wie Achilles im Kampfe Penthesilea anblickt. Dies ist ohne allen Zweifel voll von Empfindung. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es schließlich solche Dinge waren, die dem großen Stil der Plastik am Ende Schaden zugefügt und seine Kraft unsicher gemacht haben. Manches an der Schwäche späterer Epochen hängt hiermit zusammen.

Doch dies sind Einzelzüge, die das Wesentliche der Parthenonskulpturen, ihren Ernst und ihre geistige Größe, kaum berühren. Sie zeigen nur das Eine, Unausweichliche, daß die Klassiker, eben weil sie Vollender sind, nicht nur die erreichte Höhe empfinden lassen, sondern zugleich auch den Weg abwärts weisen.

ÜBER DEN AUSDRUCK KLASSISCHER SKULPTUREN

Vielleicht steht das Neue, das sich schon im Parthenon, z. B. in dieser einen „menschlichen" Metope ankündigt und das schließlich auf Praxiteles hinführt, dem Empfinden unserer Zeit näher, als der große Ernst der klassischen Schöpfungen; näher, weil es psychologischer gemeint ist. Aber das Maß der Verwandtschaft mit unserer Zeit ist kein gültiger Wertmesser. Wenn es schon unmöglich ist, sich bei der Betrachtung der Formprobleme der antiken Kunst ganz frei zu halten von dem Sehzwang, den uns die moderne Kunst auferlegt, so haben wir deshalb noch nicht das Recht, nun auch an die Betrachtung ihres geistigen Gehaltes mit Forderungen aus dem Seelen- und Empfindungsleben der modernen Zeit heranzutreten. Auf diese Weise würden sofort viele außerkünstlerische Elemente in diese Betrachtung hineingetragen. So ist es ein müßiges Spiel, Kunstwerke der klassischen und vorklassischen Zeit vorwiegend daraufhin anzusehen, ob sie „Ausdruck" haben. Der moderne Mensch sieht Ausdruck vor allen Dingen im Gesicht, dem „Spiegel der Seele", höchstens noch in den Händen. Dergleichen wäre, in

scharfer Ausprägung, dem antiken vorsokratischen Menschen des 5. Jahrhunderts aber sicher ungeheuer krankhaft vorgekommen, er hätte es einfach nicht verstanden. Das große Ethos, das in der kimonischen Epoche herrschte und sich in der Malerei Polygnots und in den Skulpturen der Olympiagiebel spiegelt, war für den Menschen der vorklassischen und der klassischen Zeit Ausdruck genug. Für ihn ist der ganze menschliche Körper Träger des Ausdrucks, und zwar nicht nur soweit er mit an der Gestikulation beteiligt ist, sondern schon in seinem Dasein, seiner Haltung, ja noch in seiner Ruhe. Die Überladung des Gesichts mit mimischen Ausdruck hätte bei dem Ideal dieser Kunst eine schwere Störung des Gleichgewichts bedeutet.

Weil alle Köpfe des 5. Jahrhunderts mit ganz wenigen Ausnahmen vollkommen ruhig sind und nichts vom Innenleben der betreffenden Person verraten, dürfen wir noch nicht von Ausdruckslosigkeit reden, sondern müssen uns bemühen, die Köpfe nicht gesondert zu betrachten, sondern im Zusammenhang des Ganzen anzuschauen oder, wo dies Ganze nicht erhalten ist, uns diesen Zusammenhang im Geiste zu rekonstruieren. Dann wird, was bisher starr schien, mit einem Male von einem wunderbaren Leben erfüllt sein, das man sich um keinen Preis noch mimisch bereichert wünschen möchte. Der Theseus im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia, der da mit gewaltiger Anstrengung einen Doppelhammer gegen einen Kentauren schwingt, hat ein stilles Antlitz und gelassene Augen. Aber stellt man sich seine ganze Gestalt vor — was nach den erhaltenen Fragmenten möglich ist — im Zusammenhang mit der Gruppe, zu der er gehört, so wird man finden, daß dies alles vollkommen harmonisch ist, daß der Körper genügend Aktion ausdrückt. Würde dieser Jüngling nun auch noch das Gesicht verzerren und anspannen, so wäre die Wirkung übertrieben pathetisch.

Im Antlitz des delphischen Wagenlenkers suchen wir den bedeutungsvollen Blick des Siegers vergeblich, der Mann steht eben da ruhig als das, was er ist. Doch sieht man das Ganze an — wie glüht im Zusammenhang mit der in ihrem Faltenrock ein wenig steif aufgebauten Figur dieser herrliche Kopf von stolzestem Leben, wie blicken diese Augen, was drückt der Mund aus! Und der Kopf

des Apollo Chatsworth (Abb. 81, 82) hat einen „göttlicheren" Ausdruck als alle späteren Götter, auch die, die auf Ausdruck angelegt sind.

So wie die formale Schönheit dieser Plastik passiver Natur ist, eine Schönheit, die nicht lockt und reizt, sondern „sich selber selig ist", so ist es auch mit ihrem Ausdruck. Der schwere Ernst, der um die Zeit der Perserkriege an Stelle des archaischen Lächelns über die Skulptur kommt, ist für den, der die modernen Forderungen hinter sich läßt, ausdrucksvoll genug. Er entspricht den Idealen des Lebens; der harmonisch athletischen Ausbildung des Menschen. So zu sein, wie die Statuen den Jüngling zeigen, das war der für diese Menschen allein wünschbare Zustand.

Außer der Nachricht über die „Haltung", zu der Perikles sich zwang, und außer den prachtvollen Witzen des Aristophanes, haben wir noch direktere auf das Jünglingsideal hinweisende Äußerungen in der antiken Literatur. Der Stoiker Zeno soll einmal gesagt haben: „Das Antlitz soll rein sein, die Braue nicht gesenkt, das Auge nicht frech weit aufgerissen, aber auch nicht stumpf verschleiert, der Nacken nicht gebeugt, die Gliedmaßen nicht schlaff, sondern wie gedehnte gespannte Saiten, Gesten und Bewegungen nicht so, daß sie maßlose Hoffnung erregen. Der Hauch der Scham soll blühen und männlicher Blick." Dies paßt zu dem Charakter von Statuen wie etwa des Jünglings aus der Zeit des Kritios und Nesiotes (Abb. 57) und es paßt zu den Jünglingen des Polyklet und seiner Schule. Wie der „Idolino" (Abb. 89, 90) dasteht, „so ruhig, so gutartig, so bescheiden", entspricht er dem Ideal dieses Lebens. Männlichkeit und Bescheidenheit, voll Gefühl, aber ohne hoffnungserweckende Sentimentalität. Dies ist ihr Ausdruck. Auch in den Köpfen allein, wie in dem Münchener (Abb. 120) und dem Pariser Bronzekopf (Abb. 119) ist es spürbar.

SCHLUSS

Zu den großen Glücksfällen in der Entwicklung der griechischen Skulptur kommt auch dieser, daß auch hier wieder die Kunst geduldig war und nicht spätere Dinge vorwegnahm. Das Glück bestand darin, daß in der Darstellung des menschlichen Körpers erst die leibliche Beseeltheit da war, ehe dann vom Individualismus

aus, von der Psyche aus, die geistige Beseeltheit versucht wurde. Die Ruhe, die wir bewundern, ist nicht etwa ein Dämmerzustand des Halbwachseins, die Griechen waren seit Jahrhunderten wach und kannten ihre eigene Seele (wie uns die Lyriker des 7. und 6. Jahrhunderts beweisen). Aber in der Plastik durfte dies noch keine Rolle spielen. Diese Ruhe ist das Ergebnis einer höchsten Objektivität. In die Hingabe des Geistes an den Gegenstand durfte sich beim plastischen Schaffen das Bewußtsein des Subjekts nicht einmischen. Dies durfte erst kommen, nachdem die Plastik die Ausdrucksfähigkeit des körperlichen Organismus in ihrem ganzen Umfange ermessen hatte.

PROBLEME DER NACHKLASSISCHEN SKULPTUR

NEUE AUFGABEN

WENN man verstehen will, in welchen Punkten sich die Plastik des beginnenden vierten Jahrhunderts von der des klassischen fünften unterscheidet, und wenn man hierbei zunächst einmal nach der Entwicklung der rein plastischen Probleme in dieser Bildhauerei fragt, so kann man sich am besten Auskunft holen bei den Skulpturen vom Asklepiostempel in Epidauros, die jetzt im Nationalmuseum zu Athen aufbewahrt werden (Abb. 132 bis 134). Trotzdem es sich auch hier wieder nur um Fragmente handelt, so sind sie dennoch zahlreich und bedeutend genug, um uns zu zeigen, welche Möglichkeiten der Kunst der Bildnerei nach Phidias noch übrig blieben. Es ist zwar nicht sicher, daß der Hauptmeister dieser um etwa 375 entstandenen Werke, der damals noch junge Timotheos, ein geborener Attiker war. Daß er aber aus der athenischen Schule hervorgegangen ist, steht wohl außer allem Zweifel. Vergleicht man einmal diese Figuren aus den Amazonenkämpfen (ikonographisch: ein attisches Thema) mit den Skulpturen von der Nikebalustrade in Athen (Abb. 118), so sieht man sofort, daß hier eine große Verwandtschaft und eine Weiterentwicklung vorliegt. Die dekorative Schönheit des Gewandstils, das Hauptmerkmal der Kunst der Nikebalustrade, ist hier wiederaufgelebt und noch verfeinert. Vor der Nikebalustrade hat man manchmal den Eindruck, als lebten einige dieser Figuren nur ihrer Gewänder wegen, als sei eine Bewegung wohl wesentlich deshalb gemacht, weil der Künstler den schönen Fluß feingeworfener Falten zeigen und weil er dadurch bezaubern wollte. Und an Stellen, wo das Gewand nicht am Körper anliegt, sondern schleppt oder frei in der Luft schwebt, ist das Spiel seiner Linien ein willkürliches; unnatürlich, aber nicht, um durch diese Entfernung vom Natürlichen die Funktionen des menschlichen Körpers zu betonen oder um das Ganze übersichtlicher und schaubarer zu machen, sondern unnatürlich um der Linienschönheit, der Eleganz, des künstlich Graziösen willen. Dergleichen findet sich im Prinzip so wieder bei

den Amazonen und Niken aus Epidauros, und zwar hier übertragen auf die Rundfigur. Das Merkwürdige dabei ist nun dies, daß dieses Bestreben sich hier nicht auf Kosten der Körperlichkeit der Gestalten geltend macht. Es ist nicht so, daß vor lauter Gewand und lauter schönem Faltenwerk der Körper in seinem Bau und in seiner Bewegung nicht sichtbar oder fühlbar wurde. Sondern im Gegenteil, unter der Gewandung ist der Körper fast nackt. Die Gewänder sind hier wie feine Schleier um die Glieder der Frauen gelegt oder wie naß angeklatscht. Manchmal sieht man vom Gewand kaum noch den anliegenden Stoff, sondern nur noch die Falten. Besonders natürlich bei den Akroterfiguren, bei den Siegesgöttinnen, die hoch oben aus der Luft herabschweben, und bei denen, ähnlich wie bei der Nike des Paionios, in Olympia (Abb. 103), der Wind es getan haben konnte; aber auch bei den mitten im Gefecht befindlichen Amazonen. Bei denen fehlt doch solche oder eine ähnliche natürliche Motivierung, wie die Gestalten vom Nereidenmonument (Abb. 107) sie haben, gänzlich.

Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Entwicklung, die ein Wiederaufnehmen älterer, noch aus dem 5. Jahrhundert stammender Elemente vorstellt, um einen Einfluß von seiten der aus Nordgriechenland herkommenden, aber in Attika heimisch gewordenen polygnotischen Malerei. Ähnliche Erscheinungen auf nichtgriechischem Boden, z. B. in den von der Malerei noch stärker abhängenden Friesen von Gjölbaschi (Abb. 108, 109), führen zu dieser Annahme. Doch wie dem auch sei, auf alle Fälle tritt hier eine Richtung auf, die es nicht mehr so vornehmlich mit der Naturbeobachtung und dem Naturstudium zu tun hat, wie die Plastik des großen Stils. Vielleicht wichtiger als der Natureindruck, mindestens aber ebenso wichtig wie dieser, ist dem schaffenden Künstler die Komposition der Einzelgestalt geworden, als Bild gesehen, die Anordnung des Gewandes nach dekorativen Gesichtspunkten, die Gruppierung der Massen und Linien, unabhängig vom körperlichen Motiv. Es sind malerische Dinge in die Plastik hineingekommen; nach dieser Seite hin erwies sich das phidiasische Erbe als erweiterungsfähig. Groß an diesem Bestreben ist, daß dieser Schritt von der Natur weg nicht, oder wenigstens nicht alsbald, zur Manier führte.

Neben diesem Schaffen mit übernommenen Formen steht nun, als etwas Neues gegenüber dem Klassischen, der Sinn für die Wiedergabe der Bewegung. Geht man die Reihe der erhaltenen Fragmente aus Epidauros durch, so steht man vor der Tatsache, daß in dieser Kunst ein Maß von Bewegung gesucht und gefunden wird, das über jenes in den Parthenongiebeln Geleistete hinausgeht. Nicht an Mächtigkeit und nicht an Kraft. Aber an Momentanität. Die Wiedergabe momentaner Bewegungen, in der Nikebalustrade leise angedeutet (Abb. 118), und noch nicht ganz zu Ende geführt bei der berühmten Sandalenbinderin, wird hier nun fast wie mit einem Male zum Leitmotiv. Eine verwundet vom Pferde stürzende Amazone gilt als ein würdiges Problem für eine Rundfigur, und Heftigkeiten und Hastigkeiten der Bewegung bei einzelnen Männerkörpern erinnern in ihrer Unvermitteltheit an Dinge, wie sie die Künstler der Äginagiebel noch versucht, die halbklassischen der Olympiagiebel aber schon deutlich vermieden hatten. Der „fruchtbarste Moment" einer Bewegung spielt schon keine Hauptrolle mehr. So brachte also diese Richtung der Bildhauerkunst, die von Phidias und seiner Schule ausging, neben manchem Positiven schon eine Zersetzung der Klassizität mit sich.

GEISTIGES UND SEELISCHES

Doch das wesentlich Neue in der Kunst des 4. Jahrhunderts lag ja nicht und konnte, da der Höhepunkt in Phidias nun einmal erreicht war, ja nicht mehr auf dem Gebiet der rein formalen Probleme liegen. Es orientiert sich vielmehr nach anderen Polen. Wir haben höchst interessante Aufschlüsse über dieses Thema in den Gesprächen, die Sokrates mit Künstlern führte und auf deren Wichtigkeit für die Kunstbetrachtung Julius Lange in seiner „Darstellung des Menschen" aufmerksam macht. Es ist auch heute noch nützlich, diese Stellen in extenso zu geben. Sokrates geht einmal zu Parrhasios und hat folgendes Gespräch mit ihm:

„Nicht wahr, Parrhasios, das, was die Malerei darstellt, ist ja das, was man sieht; es sind Eigenschaften an den Körpern, die ihr mit Hilfe von Farbe darstellt, wie das Vertiefte und das Erhabene,

das Harte und das Weiche, das Rauhe und das Glatte, das Junge und das Alte.

Ja, ganz recht.

Aber wenn ihr nun davon ausgeht, schöne Gestalten darzustellen, und da es nicht leicht ist, alles fehlerfrei an einem einzelnen Menschen zu finden, sammelt ihr da nicht von vielen, was bei jedem am schönsten ist, damit der ganze Körper auf diese Weise schön erscheinen kann?

Ja, so machen wir es.

Aber nun in bezug auf die Seele: Stellt ihr auch deren Wesen und Eigenschaften so dar, wie es am gewinnendsten und einnehmendsten und liebenswürdigsten und Sehnsucht und Liebe erweckendsten ist? Oder läßt sich das nicht darstellen?

Ja, wie sollte man das sichtbar darstellen, was überhaupt nicht sichtbar ist, und was weder Proportion noch Farbe noch irgendwelche von den Eigenschaften hat, die du vorhin nanntest?

Ja, aber kommt es denn nicht vor, daß ein Mensch andere Menschen zuweilen freundlich, zuweilen feindlich ansieht?

Ja, das sollte ich meinen.

Kann man das denn nicht in seinen Augen darstellen?

Ja, sehr gut.

Aber wenn nun Leute beobachten, wie es ihren Lieben ergeht, kann man da nicht einen Unterschied in ihren Gesichtern sehen, je nachdem sie sehen, daß es ihnen gut oder schlecht ergeht? Sehen sie ihre Freunde glücklich, so sehen sie froh und munter aus; und wenn sie sie im Unglück sehen, wird ihr Ausdruck finster; und sollte es nicht möglich sein, dies durch Nachbildung darzustellen?

Ja, freilich.

Und nun die übrigen Eigenschaften der Seelen: Der Edelmut und das Freie, und auf der anderen Seite das Niedrige und das Sklavische; und ferner das Sittliche und das Sinnige und im Gegensatz dazu das Freche und Geschmacklose — zeigt sich das nicht im Gesicht und in der Stellung, mag nun ein Mensch stillestehen oder sich bewegen; und sollte sich das nicht darstellen lassen?

Ja, allerdings.

Und welche Art Menschen, meinst du, mögen wir am liebsten sehen: Die, in derem Äußeren sich ein schöner und guter und lie-

benswürdiger Charakter offenbart, oder die, bei denen man einen häßlichen, boshaften und schlechten sieht?

Das macht allerdings einen großen Unterschied, Sokrates." —

Ein anderes Mal begab er sich zum Bildhauer Kleiton und hatte folgende Unterredung mit ihm:

„Daß du es verstehst, in deiner Kunst Läufer und Ringer und Faustkämpfer und Pankratiasten in ihrem Unterschied voneinander zu charakterisieren, das sehe ich und das weiß ich. Was aber insonderheit durch das Gesicht zu der Seele des Menschen redet: daß die Gestalten lebend erscheinen, wie legst du das in die Statuen hinein?

Als Kleiton sich besann und nicht sogleich antwortete, sagte Sokrates: Bewirkst du nicht, indem du die Gestalten der lebenden Personen nachahmst, daß deine Statuen mehr lebend erscheinen?

Ja, ganz recht.

Also indem du die Teile nachahmst, die sich bei den verschiedenen Stellungen im Körper heben und senken, die, die sich zusammenbiegen und die, die sich ausstrecken, die, die sich spannen und die, die erschlaffen, bewirkst du, daß deine Gestalten natürlicher und individueller erscheinen?

Jawohl.

Gewährt es nun aber dem Beschauer nicht ein wenig Vergnügen, wenn man den Seelenzustand in den Körpern während irgendeiner Handlung darstellt?

Ja, das ist natürlich.

Sollte da nicht die Kunst den drohenden Blick des Kämpfenden und das frohe Antlitz des Siegers nachahmen?

Ganz recht.

Es wird also eine Aufgabe für den Bildhauer, in der Gestalt die Wirksamkeit der Seele darzustellen." —

In diesen Sätzen ist ein großer Teil vom künstlerischen Programm der Bildhauer des 4. Jahrhunderts enthalten: Es handelt sich jetzt um das Psychologische und um den Individualismus.

Ob Sokrates dies alles wirklich gesagt hat, oder ob es — was mir wahrscheinlicher ist — auf das Konto des unter dem Einfluß der Psychologenschulen schreibenden Xenophon zu setzen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Sicher ist, daß man im

4. Jahrhundert die Kunst der klassischen Zeit als befangen empfand, daß man meinte, der Ausdruck der menschlichen Seele komme in ihr nicht zu ihrem vollen Rechte und das Empfindungsleben des Menschen sei ein Gebiet, das erst noch von den Künstlern neu entdeckt und gepflegt werden müsse. Man darf sich nicht irremachen lassen und nun nicht glauben, erst zu Sokrates' Zeit sei Seelenausdruck über die Gestalten der griechischen Kunst gekommen. Dies bricht nicht auf einmal herein wie etwas Plötzliches, von außen her Eindringendes; und das läßt sich auch durch das Raisonnement eines Denkers nicht fordern oder gar erfüllen. Seelenausdruck war schon in der klassischen, stärker noch in der vorklassischen Zeit dagewesen. Nur: jene geistige Stimmung, die den Idolino oder den Apollo Chatsworth beherrscht, genügte der neuen Zeit nicht mehr. Sie wollte stärkeren Ausdruck, das Kunstwerk sollte durch die Seele unmittelbar wieder zur Seele sprechen, es sollte ergreifen und rühren, so, wie es beispielsweise schon jene eine stimmungsvolle Parthenonmetope tut. Was Sokrates verlangt, ist nichts weniger als die Sprengung des Gleichgewichts von Natur und Stil, und das Resultat ist jener Dualismus von Leib und Seele, der seither nicht mehr ganz aus der Kunst hinwegzudenken ist, und der gewissermaßen eine Verbindung der antiken mit der modernen Kunst herstellt. — Es liegt kein Grund vor, dies zu beklagen, es handelte sich hier um eine Notwendigkeit. Die Menschen hatten ihr Inneres entdeckt, die lange zurückgedrängten Kräfte der Seele, das Triebhafte, die Empfindungen, wollten überall ans Licht, schon seit langem. Nicht mehr der Nomos sollte die Menschen beherrschen, sondern die Physis, die Natur sollte dominierend werden. Was allen Menschen gemeinsam war, interessierte nicht mehr so sehr, als vielmehr das, was jeder für sich besonders hatte. Und überhaupt ist jetzt der Mensch das Maß aller Dinge. Wie konnte sich solchen Weltanschauungen die bildende Kunst entziehen? Hätte sie es getan, sie wäre dem Leben abgewandt und unnatürlich gewesen, sie hätte sich von ihrer wahren Quelle entfernt.

So nimmt fortan, der ganzen Lebensauffassung dieses neuen Menschentums entsprechend, das Seelenleben einen weit größeren Raum ein, als vorher. Alle Zustände der menschlichen Seele

drücken sich von nun an in den Gestalten der Kunst mit starker Eindeutigkeit aus, die ganze Skala der Empfindungen, von den stillsten, feinsten Schwingungen der Gemütsbewegung angefangen bis zum lautesten, herrischen Pathos.

Wie ein Mensch aussieht, wenn er seine Lieben betrachtet, ob es denen gut oder schlecht geht — das ist die Stimmung der Grabreliefs von der Schwelle des Jahrhunderts an. Und der Blick des Kriegers, verzerrte Wut des Unterworfenen, Frohblick des Siegers, wilde Erregung des Kämpfenden — das ist das Pathos der Kampfdarstellungen auf Friesen sowohl wie in der Freiskulptur. Geht man eine Reihe der schönen attischen Grabreliefs durch, die heute im National-Museum zu Athen vereinigt sind, so fühlt man, was es mit diesem neuen Empfinden auf sich hat. Es genügt nun nicht mehr, das Bild des Verstorbenen oder der Verstorbenen vor die Augen der Nachwelt hinzustellen, in all seiner ruhigen, idealisierten Schönheit, sondern es kommt jetzt darauf an, das Gefühl darzustellen, das die Tatsache des Verlustes hervorruft. Manchmal ist es nur eine ganz allgemein gehaltene, ganz leise Wehmut, die über solchen Genrebildern vom Beieinandersein lieber Personen liegt, nur das Trauliche, nur ganz zart angedeutet. Bisweilen aber sieht man auch den Schmerz des Zurückbleibenden, die Trauer eines Dieners über den Verlust seines geliebten Herrn, den Schmerz eines alten Vaters über den Tod des in seiner Jugendschöne hinweggerafften Sohnes. Haltung, Stellung und Gebärde drücken dies aus, nicht zum wenigsten aber auch das Mienenspiel, der kummervolle, verschleierte Blick der Augen — so, wie Sokrates es gefordert hatte.

PRAXITELISCHES UND SKOPASISCHES

Der unvergleichliche Meister in der Wiedergabe der seelischen Empfindung ist Praxiteles. Wenn Sokrates gefragt hatte, ob man nicht denn auch das darstellen könne, wie der Ausdruck der Seele am gewinnendsten sei, wie sie Sehnsucht und Liebe erwecke — so hatte er damit die Melodie angezeigt, die Praxiteles in allen möglichen Variationen spielt, Sehnsucht und Liebe, Träume ins Weite, Holdheit, seliges Sichvergessen und süßes Hindämmern, kurz, die

bezaubernden Ruhezustände der Seele schildert er, die passiven Gefühle. Wir haben im Hermes von Olympia (Abb. 154, 155) wenigstens e i n sicheres, wenn auch im Altertum nicht sehr berühmtes Original einer männlichen Figur von seiner Hand, und im Aphroditekopf von Petworth (Abb. 156, 157) wenigstens ein Beispiel seiner Kunst, die Schönheit der Frau zu verherrlichen und zu beseelen. Der Hermes, der da den kleinen Dionysosknaben auf dem Arm trägt und ihm die Traube spielend hinhält, schaut weder den Knaben an noch die Traube, sondern träumt vor sich hin, ganz hingegeben seinen schweifenden Gedanken. Er lächelt wohl ein wenig, aber sein Lächeln steht kaum noch in Beziehung zu seiner Tätigkeit, die geistige Stimmung, die über der Gruppe liegt, ist nur eben angeschlagen, nicht ganz ausgedeutet, nicht erschöpft, es bleibt immer noch eine Frage offen, ein letztes Geheimnis. Jener liebliche Zug, der ihm um den Mund spielt, jenes Verklärte, Zärtliche im Blick der selig verschwommenen Augen drükken ein Bewußtsein aus, das trotz aller Verträumtheit dennoch nicht mit sich allein ist, das sich an uns, den Beschauer wendet, das uns auffordert, teilzunehmen an seinem Gefühl: Sehnsucht und Liebe werden erweckt. Vergleicht man diese Art von Ausdruck mit jener Stimmung, die über dem Idolino liegt, so begreift man mit einem Schlage, eine wie große Rolle jetzt das Innenleben des Menschen spielt. Dort die letzte, ausgeglichenste Harmonie des Sichtbaren, geadelt durch einen feinen Wohlklang im Rhythmus der Linien, zart und unendlich keusch. Hier dagegen die geistige und seelische Stimmung als dominierende Melodie, ein schwelgendes Sichgenießen in der Melodie, neben dem die Harmonie fast zur Begleitung wird. Es ist schwer, sich solchem Zauber zu entziehen, auch wenn man weiß oder fühlt, daß diese Wirkung beabsichtigt ist. Nimmt man dann vollends den Aphroditekopf, der doch dem Praxiteles auf alle Fälle sehr nahe steht, so weiß man ganz klar, was es mit dieser neuen seelischen Erotik auf sich hat. Die weibliche Holdheit ist hier mit einer Zärtlichkeit Erscheinung geworden, die vorher kaum einer geahnt und empfunden hat. Nichts Herbes ist hier mehr zu spüren, so wie es etwa noch im Original des berühmten Hygieiakopfes aus dem Thermenmuseum lebt, alles ist Süßigkeit und erweckt Sehnsucht und Liebe. Und

noch die thronende Demeter von Knidos (Abb. 152, 153), die auch dem Praxitelischen Kreise nicht allzu fern ist, hat dieses im guten Sinne des Wortes Sentimentale, eine wahrhaft bezaubernde Gewalt des stillen, edlen Gefühls. Hätten wir alle Werke des Praxiteles in Originalen, die uns durch Kopien vertraut sind — wir würden eine Welt seligster, glücklicher Geschöpfe kennen, die auch uns heute noch das Leben in einer schöneren Gestalt vorspiegeln müßten. Hier liegt eine andere Art von Idealismus vor, als wir ihn aus der Idealität des hohen Stiles kennen, sicherlich ein Idealismus geringerer Art, aber vielleicht darum menschlicher, und man bekommt Hochachtung vor einer Kunst, die dergleichen Idealwelt schaffen konnte in einer Zeit, in der das Leben längst alles andere als edel und fein geworden war, in der äußere und innere Kultur sonst überall einen erschreckenden Verfall aufweisen.

Praxiteles hat, soweit wir wissen, seine Psychologie vornehmlich der einen Seite des Empfindungslebens zugewandt, nur den passiven, stillen Gefühlen. Die Aktivität der Seelenkräfte hat ihn kaum beschäftigt. Der Meister in der Lösung dieser Probleme war Skopas, sein etwas älterer Zeitgenosse. Was wir von ihm kennen oder was ihm und seiner Richtung zugeschrieben wird, sind Äußerungen eines stürmischen, hocherregten Temperaments. Die wenigen erhaltenen Köpfe aus dem Tempelgiebel zu Tegea, in dem die Schlacht gegen Telephus dargestellt war (Abb. 128), ein Apollokopf vom Mausoleum zu Halikarnaß (Abb. 138), vielleicht noch die Säulentrommel aus Ephesus (Abb. 148, 149), und einige Grabreliefs in Athen (Abb. 127 und 136) geben uns eine Vorstellung seines Wesens, das vor allem eins sucht: Dramatik. Überall, ob in der figurenreichen Darstellung einer Kampfszene, ob in einem nur noch in Fragmenten erhaltenen Männerkopfe aus einer Kampfgruppe, oder ob in der Grabstele von Ilissus mit dem Zusammensein von Vater, Sohn und Diener — überall fühlt man hinter den Formen eine feurige Erregung, die Gewalt der seelischen Empfindung. Wir haben keine Statue von ihm und möchten gerne wissen, wie diese Köpfe, die wir uns nur in starken Drehungen und gefühlvollen Neigungen auf den Körpern denken können, nun wirklich im Zusammenhang mit der Gestalt ausgesehen haben. Aber auch wenn wir uns hierfür auf die rekonstruierende Phantasie beschrän-

ken müssen, soviel ist sicher, daß die sokratische Forderung in Skopas restlos erfüllt war.

Sie war nicht zu erfüllen ohne ein gewisses Opfer: Bei Skopas wie bei Praxiteles setzt der Prozeß der Formauflösung, die Sprengung des rein Plastischen, leise ein. Die Skulptur wird malerischer und illusionistischer, das Plastische weicher, das Gleichgewicht zwischen Form und Seelenausdruck wird ein wenig gestört, ganz wenig nur; man hat bei einem so vollendeten Werk wie dem Hermes von Olympia doch manchmal ein wenig das Gefühl, über die Kunst, die hier am Werke war, sei eine leise Ermattung gekommen, vor lauter Naturnähe, relativ gesprochen, sei das begeisternd Schöpferische zeitweise ein wenig in den Hintergrund getreten.

WEIBLICHES

Die Betonung des Empfindungslebens auf der einen, und der neue, etwas weiche Stil der Plastik auf der anderen Seite mögen zusammengewirkt haben, um dem weiblichen Körper neben dem männlichen nun auch sein volles Daseinsrecht in der Kunst zu verschaffen. Es gibt aus dem 5. Jahrhundert sehr wenige nackte weibliche Figuren, die Niobide der Banca Commerciale (Abb. 84), die Bronzestatuette eines badenden Mädchens (Abb. 105, 106) und die nur in Kopie erhaltene Venus vom Esquilin sind fast die einzigen Werke, nach denen wir uns unsere Anschauung von der Darstellung des weiblichen Aktes bilden. Die nackte Frau war für die klassische Epoche kein Hauptthema gewesen, der weibliche Körper mußte diesen Künstlern, im Vergleich zu dem männlichen, unvollkommener erscheinen, weil ihm die strenge Ordnung der Teile und die scharfen Gliederungen fehlen, die zur Schaubarkeit von so hervorragender Bedeutung sind. Das Baumeisterliche, die Struktur im menschlichen Organismus, ist am weiblichen Akt nicht so sichtbar wie am männlichen, und sein Rhythmus ist undeutlicher. Jetzt aber, wo man gerade das Weiche, das Verfließen der Übergänge und das Zitternde der Flächen sucht, tritt man mit ganz anderen Augen vor den weiblichen Akt. Erst das 4. Jahrhundert hat die ihm eigene spezifisch weibliche Schönheit entdeckt; daß auch hierbei

das Erwecken von Sehnsucht und Liebe seine Rolle gespielt hat, mag stillschweigend angenommen werden, wenn dies im Leben auch natürlich nichts Neues war. —

Das Zurücktreten der männlichen Einzelgestalt, das sich nun im 4. Jahrhundert bemerkbar macht, läßt sich aber aus diesem neuen Interesse allein nicht genügend erklären. Äußere Gründe müssen hinzugekommen sein. Ob nun das langsame Verfallen des Agonalen, des Sports, hierbei den Hauptgrund abgibt, oder eine vielleicht hiermit und mit sozialen Umwälzungen, sowie mit allgemeinen Dekadenzerscheinungen zusammenhängende Verschlechterung der Rasse, ist noch nicht festgestellt. Es genügt darauf hinzuweisen, daß für den Bildhauer der jugendliche Athlet nicht mehr das ausschließlich körperliche Ideal war. Was dem Beschauer von Praxiteles' Hermes zunächst etwas unangenehm vorkommt, geht gewiß auf Rechnung dieser Eigentümlichkeit — die Weichheit des nicht in andauernder Abhärtung und stetiger Arbeit gestählten Körpers hat tatsächlich in dieser Plastik etwas Verstimmendes. Wenn man diesen Körper des Hermes ansieht, hat man das Gefühl, als mangle ihm die „Kalokagathia", jene höchste Vervollkommnung und Ausbildung aller ihm gegebenen Fähigkeiten. Wieweit man hierbei von einer Ermattung, nicht nur der Lebensstärke, sondern auch der künstlerischen Größe reden will, hängt von dem Standpunkt ab, den man einnimmt. In dem Augenblick, wo man sich zur reinen Musik bekennt, wird man hier bei aller Schönheit doch eine gewisse Schwäche konstatieren.

ILLUSION UND REALISMUS

Wie weit neben den hier kurz charakterisierten neuen Bestrebungen nun im 4. Jahrhundert auch eine neue realistische Richtung hergegangen ist, läßt sich vor den erhaltenen Werken einstweilen schwer entscheiden. Der Tenor der praxitelischen sowohl als auch der skopasischen Kunst erscheint uns noch vorwiegend idealistisch, und die größere Natürlichkeit, die wir an den Werken des 4. Jahrhunderts wahrnehmen, dürfte eher das Resultat eines Strebens nach stärkerer Illusion sein. Wohl wird uns von einem

im Anfang des Jahrhunderts schaffenden Künstler Demetrios von Alopeke berichtet, daß er in der getreuen Wiedergabe realistischer Einzelheiten in der Menschengestalt exzelliert habe und sich nicht scheute, alle Zufälligkeiten, wie Runzeln und Warzen im Gesicht, genau nachzubilden. Seine Arbeiten müssen hierdurch in einem schreienden Gegensatz zu allem damals Üblichen gestanden haben: Ein Künstler also, der die Wiedergabe des in der Natur sogenannten Häßlichen zu seiner Hauptaufgabe machte. Selbst wenn die diesbezüglichen Nachrichten buchstäblich und nicht relativ zu nehmen sind, wenn es also schon im Anfang des 4. Jahrhunderts Statuen oder Büsten gab, die so aussahen wie etwa gewisse Florentiner Porträte vom Ende des 15. Jahrhunderts — einen wirklich maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Gesamtplastik haben derartige Erscheinungen doch wohl nicht erlangt, auch auf dem Gebiete des Porträts nicht, auf dem im Gegenteil der Stil der attischen Grabreliefs noch lange bestimmend blieb. Und selbst wenn auch ein Werk von so abschreckender Häßlichkeit, wie der ruhende Faustkämpfer im Thermenmuseum zu Rom nicht in die hellenistische Zeit, sondern in eben diese Epoche des Realismus vom Anfang des 4. Jahrhunderts gehören sollte — wie neuerdings nicht ohne schwerwiegende Gründe vermutet wurde —, auch solche Dinge bleiben Ausnahme und haben wohl als vereinzelte Vorläufererscheinungen Bedeutung, spielen aber im Gesamtbild jener Zeit keine allzu große Rolle. Den Zeitgenossen wird damals ein so relativ scharf charakterisiertes Werk wie der Negerkopf aus Kyrene (Abb. 126) wahrscheinlich auch schon ein ganz ungewöhnliches Maß von Realismus oder Naturalismus, wie man es nennen will, bedeutet haben. Die Fortschritte in der Kunst individuellen Charakterisierens erscheinen den Mitlebenden stets bedeutender, als sie dem aus größerer Distanz Blickenden vorkommen, für den, wegen seines entfernteren Standpunkts, die gemeinsamen Merkmale deutlicher sprechen als die unterscheidenden.

Daß die Plastik im allgemeinen aber stärker geworden ist in der Entdeckung der Illusion, ist nicht zu leugnen und geht schon aus dem über die Veränderung des plastischen Stiles Gesagten deutlich hervor. „Die Dinge zu geben, nicht wie sie sind, sondern wie sie zu sein s c h e i n e n" — dieses Prinzip, für dessen Erfinder sich

fälschlich Lysippos hielt, wird jetzt natürlich stärker (sicher unter Einfluß der Malerei, in der die räumliche Illusion am Ende des 5. Jahrhunderts erreicht ist), und arbeitet mit anderen Mitteln als etwa die Kunst der Olympiaskulpturen. Eine Kunst, die sich zum Ziel setzt, das äußerlich und innerlich bewegte Leben darzustellen, kommt ganz von selbst zu einem höheren Grade von Illusion, als eine, die das Ruhige will. Man kann diesen Fortschritt sehr gut beobachten in der Veränderung der Gewandbehandlung.

Das künstlerische Problem, die Rolle von Figur und Gewand in Einklang miteinander zu bringen, wird ernsthaft in Angriff genommen von den Bildhauern der Olympiaskulpturen. Vorher hatte das Gewand gegenüber dem Körper entweder eine zu große oder eine zu geringe Bedeutung gehabt. Eine zu große beispielsweise in den Mädchenstatuen auf der Akropolis (Abb. 18—20), eine zu geringe auf den Metopen von Selinunt (Abb. 61). In den Kampfgruppen aus dem Olympiagiebel dagegen wird das Bestreben deutlich, hier einen Ausgleich zu finden, die Kleider der geraubten Mädchen verdecken den Körper nicht mehr, sind aber auch nicht mehr so unselbständig in ihrer Wirkung, wie es noch auf der selinuntischen Zeusmetope der Fall ist. Die befriedigendste Lösung dieser Aufgabe scheinen die im Original nicht erhaltenen Amazonenfiguren von Polyklet und seinen Zeitgenossen gebracht zu haben, daneben einige der besten Gestalten aus den Parthenongiebeln, den Parthenonmetopen und dem Nereidenmonument von Xanthos. Doch handelt es sich ja in diesen Fällen nicht um eigentliche reine Gewandfiguren, nicht um Körper, die von oben bis unten bekleidet sind. Um von der Nike des Paionios zu schweigen, die, ebenso wie die Nereiden und die mit ihnen verwandte Nikefigur vom Parthenon, ein besonderes Thema behandelt, seien als einzige vollgültige Beispiele die Karyatiden vom Erechtheion herangezogen. Hier ist wirklich von einem Ausgleich die Rede. Hier fühlt man den Körper durch die Gewandung hindurch, ohne daß diese zu dünn wirkt. Doch blieb die Entwicklung nur einen Augenblick bei dem hier gefundenen Gleichgewicht stehen, schon der nächste Schritt, etwa die Venusfigur des Alkamenes, betont ausdrücklich die Oberherrschaft des Körpers im Sinne der Nereiden; die Eirenefigur des Kephisodot neigt nach dem anderen Extrem, im Sinne der Tauschwe-

stern, bei denen das Gewand vielleicht zuviel dekoratives Eigenleben besitzt. Zwischen den gleichen Polen schwankt nun die Kunst des beginnenden 4. Jahrhunderts hin und her, wie man bei der Betrachtung der Skulpturen aus Epidauros beobachtet. Gegenüber diesen Erscheinungen bietet nun die zweite Hochblüte eine neue Lösung. Auf einigen der attischen Grabreliefs (Abb. 131, 137) und in der Frauenfigur von der Säulentrommel aus Ephesos (Abb. 148, 149), sind Gestalt und Gewand wirklich so zusammengefunden, daß man keinen Zwiespalt mehr merkt, ähnlich so wie bei den Karyatiden vom Erechtheion. Auch die besten Tanagrafiguren, die eine Rückstrahlung von praxitelischer Kunst erhalten haben, sind ihnen hierin gleichzusetzen.

Die Art, wie die Menschen ihre Kleider tragen, ist nun natürlicher und ungezwungener, die Künstler haben eingehender studiert, auf welchen Faktoren die Einheit von Körper und Gewand beruht — weil sie der B e w e g u n g der Oberfläche tiefer nachgegangen sind. Daher der Eindruck der größeren Freiheit und Leichtigkeit. Es ist aber nicht so, als ob hier ein schärferer Realismus am Werke sei. Natürlich wirkt das berühmte Gewandstück beim Hermes von Olympia auf uns stofflicher, wenn man es isoliert betrachtet, stofflicher, als etwa die Gewänder der Tauschwestern, isoliert betrachtet. Aber die stoffliche Beschaffenheit dieses Mantels als solche hat Praxiteles nun nicht ein ganz besonderes stoffliches Interesse abgenötigt und ihn zu einem speziellen Studium gereizt, sondern der Grad von Illusion, den er dem menschlichen Körper verlieh, mußte er — so wie der Künstler der Tauschwestern — auch dem Gewande geben, aus Gründen seiner künstlerischen Gesamtanschauung. Man braucht deshalb noch nicht von Realismus zu reden. Praxiteles wie der Künstler jener Giebelfiguren haben beide nur genau so viel Realität gegeben, wie ihr Stil und ihr aus diesem resultierendes Illusionsbedürfnis vertrug. Deshalb steht man sich bei dem Willen zur Erkenntnis der künstlerischen Probleme im Licht, wenn man den stofflichen Gegebenheiten allzusehr nachgeht. Gerade auf diesem Gebiete sind die Dinge ungeheuer relativ und bedingt.

In diesem Zusammenhange ist noch einmal auf das Porträt zurückzukommen, als jenes Gebiet, das scheinbar am meisten Realismus erfordert. Daß das Bildnis im 5. Jahrhundert eine ganz unter-

geordnete Rolle spielt, ist nicht zu bestreiten. Bildnisse nach dem Leben werden durchaus zu den seltensten Vorkommnissen gehört haben, bis auf Perikles herunter. Dessen uns in einer Kopie bekanntes Porträt von Kresilas scheint, dem ganzen Kunstcharakter jener Epoche entsprechend, sehr wenig individuelle Züge enthalten zu haben und im wesentlichen vielmehr eine idealistische Bildung gewesen zu sein. Die starke Verwandtschaft mit zahllosen Männerköpfen auf den attischen Grabreliefs wenigstens macht dies wahrscheinlich. Hier ist nun aber im Laufe des 4. Jahrhunderts ein Wandel eingetreten, allerdings ein langsamer Wandel. Die Gabe des scharfen Charakterisierens gegenüber dem Individuum äußert sich nur sehr leise. Wie die Statue des Sophokles ausgesehen hat, die ihm nach seinem Tode sein Sohn setzte, wissen wir nicht. Aber wenn wir noch in dem Sophokles des Lateran, der vielleicht ein Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts wiedergibt, ein sehr idealisiertes und über die Wirklichkeit hinaus durchgeistigtes Bildnis vor uns haben, wenn wir dann daneben, vielleicht derselben Zeit entstammend, den schon schärfer charakterisierten Platon des Silanion betrachten und dann die Repliken der Sokratesbüste ansehen, die doch wohl sicher unter dem Einfluß seines sehr karikierten literarischen Selbstbildnisses entstanden sind, so sehen wir, wie selbst auf diesem Gebiet der Realismus sehr schwere Kämpfe um seine Existenz ausführen mußte, in einer Zeit, in der sich im Leben schon eine unideale Gesinnung und ein wahrer Individualitätsfanatismus überall breitmachten. Bis zu einer schlichten, einfachen Wirklichkeitskunst ist es auch auf diesem Gebiete noch ein weiter Weg.

HÖHEPUNKTE

So wie für die entwickelte Kunst des 5. Jahrhunderts der Skulpturenschmuck des Parthenon auf der Burg zu Athen die große zusammenfassende Aufgabe bedeutete, so stellt für die Kunst der zweiten Blütezeit die Plastik am Mausoleum zu Halikarnaß in gewisser Weise die Summe des damals Geleisteten dar. An diesem um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Monument waren die bedeutendsten der damals lebenden Bildhauer in Reliefs und Freiskulpturen tätig, Skopas, Timotheos, Bryaxis und Leochares. Na-

türlich sind auch hier an diesem Riesenwerke, wie am Parthenon, verschiedene Richtungen und verschiedenstes Können tätig, und die Einzelleistungen unterscheiden sich nach ihrer Qualität bedeutend untereinander. Die erhaltenen Freiskulpturen auf die genannten Künstler zu verteilen, ist noch nicht in jedem Fall gelungen. Nur bei dem Fragment einer Reiterfigur ist die Zuweisung an Timotheos oder sein Atelier durch Vergleich mit den Skulpturen aus Epidauros einigermaßen gesichert. Und wenn man andere schöne Fragmente, wie etwa den aufschauenden Kopf (Abb. 166) wegen ihrer Vortrefflichkeit dem Skopas geben möchte, so hat man damit wenigstens die literarische Tradition für sich, nach der Skopas von den genannten vier Künstlern unbedingt der bedeutendste war. Wie es sich aber mit der einzigen erhaltenen ganzen Figur, dem sogenannten Mausolos (Abb. 139) verhält, ist noch immer dunkel. Wir wissen zwar, daß die Quadriga, die den Bau krönte und in der Mausolos mit seiner Frau Artemisia gestanden haben soll, von dem Architekten Pytheos herrührte. Doch es ist ganz unsicher, daß der bärtige Mann, den wir Mausolos nennen, wirklich einst in dieser Quadriga stand, es ist sogar nicht einmal wahrscheinlich, und wir müssen ihn vielmehr einen Unbekannten nennen und können ihm keinen der genannten Künstler zuschreiben; was an sich nicht weiter zu beklagen ist, da die Statue als Kunstwerk einen nur mittelmäßigen Wert besitzt. Wenn aber dieser bärtige, ruhig dastehende Mann auch wirklich eine Porträtfigur ist, so lernen wir aus dieser Tatsache nur, was wir auch sonst schon wissen, daß im Bildnis um die Mitte des 4. Jahrhunderts die Charakterisierung noch sehr zurückhaltend war, und daß, an offiziellen Grabmälern wenigstens, das idealisierende Moment durchaus sein Recht verlangte. Dieser Halbbarbar sieht, abgesehen von der Tracht seines Bartes und seiner Haare, doch noch sehr viel attischer aus, als in späterer, besonders in hellenistischer Zeit, solche Asiaten auszusehen pflegten.

So ist für uns die Großplastik des 4. Jahrhunderts, die an diesem Mausoleum ihre monumentalste Aufgabe gefunden haben dürfte, so gut wie verloren. Dagegen gibt uns die erhaltene Reliefskulptur, diese Friese mit Amazonenkämpfen und Wagenrennen (Abb. 140 bis 146) eine klare Vorstellung von der Höhe der damaligen Kunst.

Der Reliefstil, der uns am Mausoleum von Halikarnaß ent-

gegentritt, unterscheidet sich von dem des klassischen Jahrhunderts ziemlich stark. Nicht nur durch alle jene Züge, die auch der Rundplastik dieser zweiten Blütezeit eigen sind, durch das freiere Pathos und die größere Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen, durch Flüssigkeit des Vortrags und Weichheit der Behandlung, sondern auch durch eigene Stilmerkmale. Die Komposition ist eindeutiger. Wer zwischen den Säulen des Parthenon steht und den Panathenäenfries anschaut und sich dabei den ursprünglichen bunten Zustand im Geiste rekonstruiert, diese Wirkung der hellen Figurenreihen vor dem blauen Reliefgrund, kommt zu dem Gedanken, daß hier von plastischer Wirkung eigentlich kaum die Rede gewesen sein kann. Dieses flache, nur durch diffuses und stark reflektiertes Licht beleuchtete Relief kann, angesichts der großen Höhe, in der es angebracht ist, nur die Bedeutung eines farbigen Schmuckbandes gehabt haben, bei dem jedes feinere plastische Detail dem Auge fast verloren gegangen sein muß. Dazu ist auch die Anordnung, diese endlose Aufreihung schreitender und sich fortbewegender Gestalten, vollkommen ungeeignet, es fehlen ihr absichtlich die scharfen Gliederungen, das Zusammenfassen in große Hauptgruppen. Der Rhythmus ist der eines farbigen Ornamentstreifens. Aus diesem Grunde wohl ist der Panathenäenfries auch in Griechenland selbst nicht schulbildend geworden für die Ausgestaltung der Tempelfriese. Der nächste Schritt auf diesem Gebiete, die Friese vom Apollotempel zu Phigalia (Abb. 110, 111), bietet auch sofort etwas Neues. Hier sind die großen Gliederungen und die Aufteilungen in Einzelgruppen, zurückgreifend auf jene Kunststufe, die uns die delphischen Friese verdeutlichen. Auf diesem Wege gehen nun die Künstler der Reliefs vom Mausoleum weiter. Sie sind konsequenter. Die einzelnen Gruppen werden lokkerer auseinandergezogen, die Häufung und Ballung der Figuren hintereinander wird jetzt vermieden, zwischen den einzelnen Gestalten bleibt mehr Zwischenraum und die Gestalten selber werden runder und plastischer herausgearbeitet, so, wie es auf den Zweifigurenbildern der Parthenonmetopen, den Dreifigurenkompositionen der Olympiametopen und den Metopen aus Delphi in streng plastischer Weise üblich gewesen war. Diese Übertragung des plastischen Prinzips auf das Reliefband, im Zusammenhang

mit der klaren, deutlichen Bildanordnung, ist das Wesentliche. Das Gleichgewicht zwischen Zeichnung und Rundplastik ist hier gefunden. Noch fühlt man das Walten des strengen Stilgesetzes, daß die Reliefebenen, die sichtbaren und die unsichtbaren, parallel hintereinander liegen müssen, ohne daß doch der Zwang störend oder befangen wirkt. Noch ist man vom „Reliefgemälde", diesem Greuelgeschöpf hellenistischer Erfindung, weit entfernt, die ästhetischen Grenzen zwischen Plastik und Malerei werden noch nicht überschritten, bei aller Freiheit im einzelnen, wie etwa der vollkommenen Ausnützung der Schrägansicht. Von diesem Standpunkt aus gesehen, bedeuten die Friese vom Mausoleum zu Halikarnaß einen Höhepunkt der Reliefbildnerei: Daß hierzu für das Einzelne mannigfache Vorstufen in den Grabreliefs sowohl wie in den Weihreliefs vorliegen, ist selbstverständlich und bedarf keiner weiteren Erwähnung. — Bei Aufgaben, die ein geringeres Maß von Monumentalität verlangten, wie etwa bei den für Nahsicht berechneten Sarkophagen, konnte man ohne Schaden noch bei dem alten Typus der voll gedrängten Reliefkomposition beharren. Das hervorragende Prunkstück dieser Richtung ist der sogenannte Alexandersarkophag in Konstantinopel (Abb. 167—170) mit seinen bei aller Erregtheit und allem Reichtum doch so übersichtlich geordneten Szenen

LISIPPISCHES

Der dritte große Hauptmeister des vierten Jahrhunderts neben Skopas und Praxiteles ist Lysippos. Er hat 1500 Werke geschaffen. Erhalten ist uns kein einziges im Original, und so sind wir für die Kenntnis seines Stiles auf die Sprache seiner Kopien angewiesen, vor allem die der Kopie des Schabers, des „Apoxyomenos" in Rom im Vatikan, die nach seiner berühmten Bronzestatue gefertigt wurde. Wenn das Neue, das Skopas und Praxiteles in die Skulptur gebracht haben, nicht zum geringsten Teil auf die Betonung geistiger und seelischer Elemente beruhte, so scheint dagegen Lysippos in seiner Kunst der Menschendarstellung auf das alte athletische Ideal des 5. Jahrhunderts zurückgegriffen und es zu neuem Ansehen gebracht zu haben — wie er sich denn ja auch selber als einen

Schüler des Polyklet bezeichnet hat. Aber trotzdem ist er doch durchaus ein Kind seines Jahrhunderts. Auch er sucht nicht die Ruhe, sondern das Bewegte, und man hat oft seinen Apoxyomenos mit dem Speerträger des Polyklet verglichen. Dieser in einer Ruhestellung tätige junge Athlet des Lysippos ist bewegter und lebendiger als der Speerträger. Nicht nur wegen seiner schlankeren, leichteren Proportionen, nicht nur wegen des reicheren Lebens der Oberfläche und der Modellierung, sondern auch wegen seines statischen Aufbaus. Auch er scheint, wie der Hermes von Olympia, sich leicht in den Hüften hin- und herzuwiegen, aber außerdem ist noch die ganze Figur in Unruhe; sie ist so, mit solcher Verlegung des Schwerpunktes nach vorn, gestellt, daß dieser Mensch, um nicht umzufallen, im nächsten Augenblick einen Schritt machen muß. Dies ist die höchste körperliche Aktivität, die bei einer ruhend gedachten Figur denkbar ist, und das zeugt von einer ganz tiefgehenden Durcharbeitung der eigentlich plastischen Probleme, die nur möglich war bei einem, der wieder von der Herrlichkeit des menschlichen Körpers neu ergriffen war und der Athletik erhöhte Aufmerksamkeit zuwandte. Und nur aus diesem Grunde ist es zu erklären, daß Lysippos auch der eigentliche Schöpfer der vollkommen befreiten Rundfigur wurde. Wohl ist auch dies bei ihm nicht etwas unbedingt Neues. Auch die Meister aus der Mitte des Jahrhunderts waren nicht rein von der Bild- oder Reliefvorstellung ausgegangen, auch sie hatten bisweilen sehr stark die Tiefendimension berücksichtigt. Aber den letzten entscheidenden Schritt hat bei der Standfigur doch erst Lysipp getan. Sein Apoxyomenos macht mit der Haltung und der Bewegung seiner Arme sowohl wie mit dem Sichbewegenmüssen des ganzen Körpers die Tiefenvorstellung zwingend fühlbar, diese Gestalt nutzt den sie umgebenden Luftraum wirklich nach allen Richtungen aus. Der Fortschritt ist unzweifelhaft dem neuen ausschließlichen körperlichen Interesse am Körper zu verdanken (wenn anders dies überhaupt ein Grund zum Verdanken ist), das Streben nach Bewegung um jeden Preis, das in der ganzen Zeit liegt, und das erneute Studium der Körpermechanik haben dieses Resultat erreicht.

Ob der Torso des ruhenden, aus Valladolid stammenden Herakles, der vor einigen Jahren für das Metropolitan-Museum in

New York erworben wurde (Abb 161, 162), nun direkt oder indirekt im Zusammenhang mit lysippischer Kunst steht, ein Werk von einer derartigen Herausstellung rein körperlich-plastischer Probleme zeigt, in welcher Weise Lysipp die Plastik seiner Zeit befruchtet hat. Vielleicht war die künstlerische Tat des Lysippos nicht frei von bewußter Reaktion gegen die dominierenden Tendenzen seiner Zeit; hat er doch seine Stellung in der Kunstgeschichte reflektierend selbst historisch zu fassen gesucht, mit jenem Hinweis auf Polyklet und mit jenem Irrtum von seiner Erfindung des Illusionismus in der Plastik. Aber auf alle Fälle ist dies dann eine schöpferische Reaktion.

Es ist nicht verwunderlich, daß in einem an bedeutenden Talenten und an Kunstbedarf so reichen Jahrhundert die verschiedenen, nebeneinander hergehenden Richtungen sich oft kreuzen und gar verschmelzen, und so ist es nicht leicht oder manchmal im Einzelfall sogar nicht möglich, auseinanderzuhalten, wo Skopasisches aufhört und Praxitelisches beginnt und an welchem Punkte und bis zu welchem Grade dann noch lysippischer Einfluß hinzukommt. Die Vergleichung zweier in London befindlicher Köpfe, von denen der eine praxitelische, der andere lysippische Züge aufweist, ist in dieser Hinsicht ebenso interessant wie schwierig. Und an eine im ursprünglichen Zustand (mit dem erhaltenen übergreifenden Arm) so reizvolle und hochbedeutende Schöpfung, wie sie das Mädchen von Anzio (Abb. 163, 164) darstellt, knüpfen sich eine ganze Reihe kunsthistorischer Probleme. Im Aufbau, in dieser so ruhig dastehenden und zugleich so fein und momentan bewegten Haltung glaubt man Lysippisches zu spüren, aber daneben auch hierin, ebenso wie im Kopf, einen Nachklang von Leochares, der das Original des Apollo von Belvedere geschaffen hat; und dann wieder ist das Wirksamwerden praxitelischer Züge nicht ganz zu leugnen. Aber seltsam, so viele von verschiedenen Seiten herkommende Züge hier auch vereinigt sind, die Statue ist dennoch kein eklektisches Werk, sondern eine aus einem Guß entstandene Schöpfung; Linie, Masse und Modellierung gehen in schlichter Einfachheit auf. Die Kunst ist damals noch kräftig und selbstschöpferisch. Der Individualismus, der, gegenüber dem 5. Jahrhundert, doch ziemlich ausgeprägt ist, hält noch

Maß und das wirklich Produktive ist noch Gemeingut der Schaffenden, wie in allen anderen glücklichen Epochen auch. So kann man auch den Meister des aufschauenden Frauenkopfes in Alexandria (Abb. 172) nicht genau bezeichnen, sondern man muß sich mit der Feststellung begnügen, daß hier ein Nachklang der Kunst des 4. Jahrhunderts vorliegt.

HELLENISTISCHES

Große Originalskulpturen des 3. Jahrhunderts, also aus dem Anfang der hellenistischen Epoche, kennen wir fast gar nicht. Wir dürfen aber angesichts des um die Jahrhundertwende etwa entstandenen Frauenkopfes vom Südabhang der Akropolis annehmen, daß die Plastik einstweilen in den bisherigen Bahnen weiterging und das Erbe des 4. Jahrhunderts verwaltete und ausbaute. Die neuen Probleme und die neuen Prinzipien, welche die Weltstellung der griechischen Kultur schließlich zeitigte, sind natürlich nicht gleich zur Klarheit und zur Wirkung gekommen, sondern es dauerte damit annähernd ein ganzes Säkulum. Erst in dem Schaffen der pergamenischen und der anderen gleichzeitigen Schulen haben wir es mit wirklich großer hellenistischer Kunst zu tun. Als die griechische Kultur nach Alexander sich in den neuen halbbarbarischen Reichen festsetzte und weiterbildete, brauchte sie Zeit und Ruhe, um sich auf ihre große neue Rolle zu besinnen. Unterdessen war das vorhandene Erbe noch reich und fruchtbar genug, um ohne förmlichen Bruch auch in neuer Umgebung weiter zu existieren. Die jüngeren Meister aus der lysippischen und halikarnassischen Schule wanderten in die neuen Länder und an die jungen Höfe, deren Herren das Vorhandensein einer blühenden Kunst sicher freudig begrüßt haben. Wie hier die Dinge im einzelnen liegen, wissen wir nicht genau. Von der hellenistischen Kunst in Ägypten ahnen wir doch heute wenigstens so viel, daß wir die Hinterlassenschaft des 4. Jahrhunderts in Werken wie etwa dem Frauenkopf in Alexandria (Abb. 172) wahrzunehmen glauben und des weiteren Spuren dafür haben, daß hier die Mausoleummeister eine richtunggebende Tätigkeit entfaltet haben. Für die Gesamtentwicklung in dieser Epoche sind wir jedoch ausschließlich auf

das enge Gebiet der Porträtbildnerei angewiesen. Hier haben wir wenigstens einige Originalarbeiten.

Im Laufe des 3. Jahrhunderts entwickelt sich die Kunst des individuellen Charakterisierens, die vorher nur zaghaft und gleichsam nur in ganz akuten Fällen (Sokrates) aufgetreten war, zu immer größerer Schärfe und Eindringlichkeit. Auch das idealisierte und heroisierte Bildnis am Grabmal, wie etwa das der Königin Amastris (Abb. 171), wird hiervon stärker in Mitleidenschaft gezogen, als es vorher der Fall gewesen war. Der sogenannte Mausolos noch zeigte nur wenige individuelle Züge, bei ihm beschränkte sich die Charakteristik auf das Alleräußerlichste. Der Künstler aber, der diese merkwürdige Persönlichkeit der Barbarenkönigin darstellte, ist tiefer in die Seele dieses Individuums eingedrungen, trotz aller Idealisierung, die er einer heroisierten Toten schuldig war. Besonders in der Bildung der Augen und des Mundes lebt etwas von leidenschaftlicher großer Empfindung, das auch dann noch individuell anmutet, wenn man den pathetischen Charakter der ganzen damaligen Kunst berücksichtigt. Gewiß ist dies noch kein Porträt aus dem wirklichen Leben, nur auf objektiver Beobachtung des Einzelfalles beruhend. Danach war ja die ganze Aufgabe nicht angetan. Aber doch ist hier der Wille am Werk, mehr zu geben als ein bloßes Standesporträt.

Auf dem Boden einer echten Wirklichkeitskunst aber steht der Künstler, der die Statuette des Philosophen Hermarchos (Abb. 175) machte. Die Absichten des Heroisierens und des Idealisierens fielen hier weg, der Künstler wollte wiedergeben, was er sah oder was er im Leben oft gesehen hatte. Die Haltung der im Oberteil zu schweren Gestalt mit ihrem etwas wackeligen Dastehen, die Bildung und der Ausdruck des Gesichts, dieses sprechend lebendigen geistig-sinnlichen Antlitzes, das in vollster Aktion begriffen ist, dies alles ist so wiedergegeben, daß man nicht nur den Eindruck hat, hier stehe ein typischer Vertreter seines Standes, sondern dieser Hermarch habe nun tatsächlich so ausgesehen, hiernach habe man diesen breitschulterigen, dicknackigen, dünnbeinigen Herrn aus der Schar seiner Genossen heraus erkennen können. Es ist bezeichnend, daß man diese realistische Kunst zuerst angewandt findet an Privatpersonen, und tatsächlich hat sich die Porträtbildnerei an der

Darstellung von Philosophenköpfen zu höchster Unbekümmertheit und schlichtester Naturtreue entwickelt. Was sie bei Königen und Feldherren noch nicht wagte, durfte sie sich bei Bürgern erlauben. Später, im Verlaufe der Entwicklung, hat dann diese Art auch vor hohen Staatspersonen nicht haltgemacht. Der energische König Euthydemos von Baktrien (Abb. 180) hat sich nicht gescheut, sich in seiner ganzen brutalen Bauernhäßlichkeit darstellen zu lassen, mit seiner Grobheit und mit all seinen Furchen und Warzen, Runzeln und Rillen, in dem von den Stürmen eines Soldatenlebens durchpflügten Gesicht. Vielleicht war er auch stolz darauf — wie Cromwell, der dem Porträtmaler seine Arbeit nicht abnehmen wollte, wenn nicht jede Warze getreulich verzeichnet wäre. Das Maß von Realismus in der Wiedergabe aller dem Individuum eigenen Einzelzüge, das hier erreicht ist, läßt sich nicht gut überbieten. Aber trotzdem kann man hier doch nicht von einer nur kleinlichen oder gar niedrigen Auffassung reden. Trotz allem bleibt doch der Gesamteindruck einer geschlossenen machtvollen Erscheinung durchaus dominiernd. Es ist ein Gleichgewicht vorhanden von Äußerlichem und Innerlichem, der Realismus des Einzelnen geht nicht so weit, daß darunter das geistig Bedeutungsvolle zu leiden hätte. Daß bei Königsbildnissen die Auffassung gelegentlich eine befohlene war, daß die Künstler, auch wenn sie über ein weitgehendes realistisches Können verfügten, dieses nicht immer anwenden durften, dafür bietet ein in Pergamon gefundener und für das Porträt Attalos' I., mit größerer Berechtigung aber wohl für Seleukos Nikator in Anspruch genommener Kopf ein lehrreiches Beispiel (Abb. 176, 177). Der Kopf liegt nur in überarbeitetem Zustande vor. Die ursprüngliche Fassung stellt ein ziemlich scharf individuell charakterisiertes Bildnis nach dem Leben dar, die zweite, bei der ein reicherer Haarkranz aufgesetzt und im Gesicht eine glättende Umarbeitung vorgenommen wurde, dagegen ein Idealporträt derselben Persönlichkeit. Wahrscheinlich ist, wie gesagt, der Dargestellte nicht Attalos, sondern vielmehr Seleukos Nikator; dann gehört die Arbeit in das erste Viertel des 3. Jahrhunderts, also ungefähr in die gleiche Zeit mit dem Amastriskopf und auch mit dem Original des uns in einer bekannten Kopie erhaltenen Demosthenes. Man sieht hieran, wie in der auf die Alexanderzeit fol

genden Epoche die idealisierende Richtung mit der scharf charakterisierenden im Kampfe liegt. Ein Teil des künstlerischen Programms für das hellenistische Porträt ist darin ausgesprochen. Beides geht im weiteren Verlaufe immer nebeneinander her, manchmal sondern sich die Gegensätze, manchmal durchdringen sie sich, und gerade dies macht den Reichtum und die Gesundheit der Zeit aus. Der Boden für eine echte Wirklichkeitskunst ist gewonnen. Daher auch der große merkwürdige, etwas dualistische Reiz von einigen Schöpfungen, die vorwiegend ideal konzipiert sind, wie etwa in dem ägyptisch-hellenistischen Porträt der zweiten Berenike (Abb. 178, 179), die in all ihrer verklärten Feinheit und bei all ihrer kühlen Distanz doch den wunderbaren Hauch des Lebens besitzt. Allzuviel Psychologie könnte bei dieser Persönlichkeit als Indiskretion erscheinen. So gibt der Künstler im wesentlichen das Repräsentive wieder, aber nur gleichsam in einer Maske. Das tieferliegende, unverwüstlich Lebendige wird dahinter mit um so größerem Zauber fühlbar.

Was die Plastik der entwickelten hellenistischen Epoche von der Skulptur der vorhergehenden Jahrhunderte wesentlich unterscheidet, ist neben dem der ganzen Zeit eigenen Zug ins Kolossale ein gewisser Mangel an Naivität der Anschauung. Das Studium des menschlichen Körpers war durch die Fortschritte der Naturwissenschaft auf eine neue Basis gestellt worden, die Wissenschaft der Anatomie, seit Aristoteles neu begründet, gewann starken Einfluß auf das Schaffen der Bildhauer. In den anatomischen Schulen, die an einzelnen Universitäten blühten, hatte man begonnen, Leichen methodisch zu sezieren und die Muskeln des Körpers von innen heraus zu studieren, nicht nur ihre Lage und Anordnung im Innern, sondern auch ihr Verhalten in der Bewegung, ihre Mechanik und die Wirkungen ihrer Funktionen auf die Oberfläche des Körpers. Wenn Sokrates in seinem Gespräch mit dem Bildhauer Kleiton als bekannt hinstellt, daß die Plastiker natürlich wüßten, wie sich die Teile des menschlichen Leibes heben und senken, strecken und spannen, dehnen und erschlaffen, so hatte er selbstverständlich nur als Künstler geredet. Tatsächlich haben die Bildhauer seiner und der vorhergehenden Epoche alle diese Erscheinungen beobachtet, aber nur mit dem Auge oder höchstens noch mit der messenden und

tastenden Hand, nur von außen her. Sie hatten dieses studiert, soweit es für die Erscheinung des Lebens in Frage kommt, soweit man das im Leben, in der Palästra etwa, sehen konnte und zu sehen pflegte. Nicht mehr. Jetzt aber, wo die Wissenschaft ins Innere des menschlichen Organismus vorgedrungen war und sich mit dem toten Körper beschäftigte, bekam auch die Kunst einen Teil dieses neuen Wissens ab. Es hat ihr nicht viel genützt, sondern etwas geschadet. Die holde Unbekümmertheit gegenüber der Erscheinung, die naive Freude an der Schönheit, ward durch diese Kenntnisse beeinträchtigt. Der Sinn für das Große, Zusammenfassende in der Wirkung geht einstweilen etwas verloren, die Künstler befassen sich zu viel mit der Darstellung der einzelnen Muskel, sie betonen diese und ihre rein mechanischen Funktionen zu sehr und lassen sich zu weit auf das kleine Geteil ein. So wird die Modellierung besonders der männlichen Statuen unruhig und zusammenhanglos, das Leben der Oberfläche geht über lauter Einzelaktion verloren und es fehlt die Frische der Natur. Selbst in einem Originalwerk, wie dem ursprünglich zu einer Reiterkampfgruppe gehörenden Galliertorso aus Delos (Abb. 195), hat man den Eindruck von allzuviel Anatomie, das Muskelwerk spielt bei dieser starken Gesamtaktion des Körpers eine zu grelle Rolle; und auch in dem Original, das uns der borghesische Fechter in einer Kopie vor Augen führt, wird es danach kaum anders gewesen sein. Durch dieses starke anatomische Interesse erklärt es sich auch, daß nun mit so einseitiger Vorliebe äußerste Kraftanspannung und Kraftentladung zum Hauptthema plastischer Werke gemacht werden. Es wird ein Aufwand von Muskelarbeit geleistet, der oft in heftigem Mißverhältnis zu dem Maß an innerem Pathos steht. Wenn die Porträtbildnerei von der neuen Kunst des Mimischen eine Befruchtung erfahren hatte, die Statuarik hatte unter der neuen Art der Ausdrucksstudie zu leiden. Auch die hiermit im Zusammenhang stehende Jagd nach neuen interessanten Motiven ist manchmal peinlich und etwas aufdringlich, und wenn man bei der berühmten Lakokoongruppe (Abb. 203, 204) eigentlich auch nicht, wie so oft, sagen kann, „viel Lärm um nichts“, sie ist darum doch nicht groß, im Gegenteil, man merkt, wie hier mit aller Gewalt eine plausible Motivierung für ein formales Schaustück gesucht wurde,

eine Motivierung, die ganz äußerlich vielleicht genügen mag, innerlich aber doch über das Unechte der Empfindung nicht hinwegtäuschen kann. Man darf die uns aus dieser Gruppe anrufende Sentimentalität nicht mit den großen Gefühlsäußerungen von Werken aus dem 4. Jahrhundert verwechseln. Hier ist kein Pathos, sondern nur Pathologisches, das Zurschaustellen von innerlich schlecht begriffenem körperlichen Leiden und niedrigem Jammer, peinlich kontrastierend mit dem aufgewendeten Muskelspiel. Die flackerige, ganz auf formzerreißende Licht- und Schattenwirkung angelegte Detailbehandlung, wie etwa im Gesicht und auf der Brust, erhöht ihrerseits nur den Eindruck der Schwächlichkeit. — Wie dagegen wahrer Todesschmerz in der Kunst aussieht, lehrt ein Blick auf den Kopf des sterbenden Persers im Thermenmuseum zu Rom (Abb. 194). Auch hier Krampf und leidensvolle Verzerrung, aber mit höchster Diskretion gegeben, ohne Grimasse und unter Beobachtung rein plastischer, auf Formvorstellung ausgehender Gesichtspunkte.

Vielleicht wird die Höhe solcher Leistung einem neuen gegenständlichen Interesse verdankt, vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die Darstellung eines B a r b a r e n kopfes ein Werk von derartiger Bedeutung ist. Im Laufe des 3. Jahrhunderts scheint die Beobachtung und das Studium barbarischer Völkerstämme einen breiten Raum in der Wissenschaft und Kunst eingenommen zu haben, hervorgerufen oder unterstützt natürlich durch die Tatsache, daß die Griechen nun, wegen ihres dauernden Vordringens in den Orient, in ganz anderer Weise mit den Asiaten in Berührung kamen als bisher, und daß sie in dem Eindringen der Kelten wirklich einmal wieder ungebrochene Barbarenkraft zu sehen und zu spüren bekamen. Die Kunst, die einige ihrer Hauptzentren in den vom Keltensturm besonders mitgenommenen Diadochenhöfen Kleinasiens, wie beispielsweise in Pergamon hatte, fand hier ein neues Thema, und es scheint nun so, als sei damit ihr auch eine neue Leistungsfähigkeit erwacht; als habe sie sich nun leidenschaftlich diesen neuen Ausdrucksmöglichkeiten zugewandt, froh, auf diese Weise von der in Muskelstudium und kalter Anatomisierung verflachten griechischen Athletendarstellung loszukommen. Natürlich haben sich ja die Dinge in Wirklichkeit nicht so vollzogen, sondern

die Bestrebungen gehen auch hier, wie immer, ungesondert durcheinander. Der unangenehme Torso aus Delos (Abb. 195), der ja auch einen Gallier abbildet, lehrt das zur Genüge. Aber trotzdem scheint durch diese Barbarendarstellungen etwas frisches Blut in die Statuarik hineingekommen zu sein. Neben dem Meisterwerk des sterbenden Persers steht vollwertig der Gallierkopf aus Gizeh (Abb. 196), der doch wahrscheinlich auch zu einer ganzen Figur gehörte, und wenn wir uns diese Figur nach Maßgabe der in Kopie erhaltenen berühmten Galliergruppe oder des sterbenden Fechters vorstellen dürfen, muß auch dieses Werk eine sehr kraftvolle, einheitliche Leistung gewesen sein.

In Epochen, in denen wissenschaftliche Gesichtspunkte in der Kunst eine Rolle spielen, pflegt es nicht auszubleiben, daß sich neben den neuschaffenden auch eine eklektische Richtung geltend macht, welche die Errungenschaften früherer Zeiten verwertet. Die Werke aber, die wir vom hellenistischen Eklektizismus haben, gehören nicht zu den schlechtesten Leistungen der Zeit. Mag auch eine Arbeit wie der Torso vom Belvedere (Abb. 200, 201) nicht ohne den Vorgang des Lysipp denkbar sein und die Venus von Milo (Abb. 197, 198) und der ihr nahestehende Mädchenkopf aus Chios (Abb. 184) und der auf Pergamon (Abb. 182, 183) nicht ohne die Existenz praxitelischer und skopasischer Geschöpfe, — wenn man es nicht wüßte, würde man es ihnen nicht anmerken. Die Venus von Milo ist trotz gewisser Ungleichheiten im einzelnen als Ganzes genommen doch eine Äußerung eines durchaus reinen Kunstwollens. Daß eklektische Epochen auch sonst gelegentlich blutvolle Schöpfungen hervorbringen, ist bekannt. Ein Hinweis auf den Perseus von Benvenuto Cellini sei in diesem Zusammenhange gestattet.

Wenn man bei der Betrachtung der hellenistischen Statuenkunst den Eindruck gewinnt, als sei die Skulptur auf ihrem Hauptgebiet, der Schaffung der nackten Gestalt, im Laufe der Zeit ein wenig müde und unfruchtbar geworden — im Relief und in der dekorativen Großplastik ist dies nicht der Fall. Wir empfinden gegenüber den Friesen von Halikarnaß noch nichts von dem Matterwerden, das sich in der gleichzeitigen Statuarik schon gelegentlich bemerkbar machte; die alte Größe scheint sich im Relief länger lebendig erhalten zu haben, als in der Rundplastik. Ähnlich im Hellenismus.

Die großen Reliefs vom Zeusaltar zu Pergamon (Abb. 185—191), die kolossalste Leistung griechischer Skulptur, verraten noch nichts von der Schwäche der Zeit. Trotzdem auch in ihnen die anatomische Richtung in der Darstellung des Menschenleibes zu ihrem vollen Rechte kommt, trotzdem auch hier manchmal mit dem größten nur denkbaren Kraftaufwand gearbeitet wird und das Pathos auch bisweilen sehr tumultuarisch sich äußert, hier ist dennoch das Gleichgewicht der Wirkungen ungestört, die hinreißende Kraft dient auch einem hinreißenden Gegenstand, und der Reichtum der Motive geht Hand in Hand mit wirklich fruchtbarer Erfindungsgabe. Was in der Rundskulptur stören muß, verletzt im Relief nicht, weil hier die malerische Behandlung viel weitere Grenzen hat und weil auch die manchmal große Unruhe immer durch die architektonische Umgebung und durch das Zusammenfassende des Reliefgrundes gemildert wird. Gewiß sind auch in den einzelnen Teilen dieses Werkes starke Differenzen in der Qualität zu verzeichnen, wie es sich bei einer derart riesenhaften Aufgabe von selbst versteht. Und gewiß ist es an menschlicher und artistischer Vollendung nicht auf derselben Höhe wie etwa der Parthenonschmuck. Aber dennoch wird man Jakob Burckhardt in seinem Urteil über den Pergamonfries doch zustimmen wollen, wenn er sagt: „Es ist, als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen. Jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythos überhaupt darbot ... Im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten."

Zwischen dem Altar von Pergamon und dem Laokoon, diesem etwas unvorteilhaften Schlußwort der griechischen Plastik, liegt rund ein Jahrhundert. Manches eindrucksvolle Kolossalwerk und manche feine Epigonen- und Eklektikerschöpfung (in der Art der genannten) ist im Laufe dieses Säkulums von griechischen Künstlern noch geschaffen worden; und das Porträt scheint sich lange auf der Höhe gehalten zu haben. Aber etwas derart Großes, wie der Pergamenerfries, erstand dann nicht mehr, er ist tatsächlich die letzte monumentale Leistung der griechischen Skulptur, von der wir wissen.

ERLÄUTERUNG DER TAFELN

1. Apollofigur aus dem Heiligtum des Apollon Ptoios

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 10. — Naxischer Marmor. Höhe 1.30 m. Gefunden im Heiligtum des Apollon Ptoios in Böotien.

Diese Figur gehört zu der Gruppe der sogenannten „Apollines", deren bekanntester Vertreter in Deutschland der in Tenea bei Korinth gefundene „Apollo" von Tenea in der Münchener Glyptothek ist. Der Typus war über die Inseln des Ägäischen Meeres sowohl wie über das griechische Festland verbreitet. Diese Statuen waren sicher nicht alle Götterbilder, sondern auch Grabfiguren, Heroen- und Athletenstatuen, überhaupt Weihgeschenke. An einigen haben sich Farbspuren erhalten, die zu der Annahme berechtigen, daß die Körper manchmal in rotbraunem Ton bemalt waren.

Unsere Figur scheint etwas älter zu sein als der „Apollo" von Tenea, sie wird in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein. Wegen ihres stark ägyptisierenden Charakters suchte man ihre Heimat früher in Samos, doch dürfte sie angesichts ihrer nahen Verwandtschaft mit der Sphinx der Naxier in Delphi eher naxisch sein.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 28, S. 153.

E. Löwy: Typenwanderung, Österr. Jahreshefte, XII u. XIV.

2. Kopf einer Jünglingsstatue vom „Apollo"typus

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 15. — Böotischer Marmor. Höhe vom Kinn bis zum Haaransatz 27 cm. Gefunden im Heiligtum des Apollon Ptoios in Böotien im Jahre 1885.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1886, Tf. V.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 35, S. 161.

3. Der „Apollo" von Thera

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 8. — Inselmarmor. Höhe: 1.24 m. Der Kopf ist separat gearbeitet. Gefunden in Thera 1836.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 129, S. 227.

4. Jünglingsfigur vom „Apollo"typus

Glyptothek, München. — Parischer Marmor, braunrot, verwittert. Höhe 2.08 m. Ergänzt Nase und linke Hälfte der Lippen.

Die Figur ist in Bewegung und Körperdarstellung wesentlich entwickelter als 1 und 3. — Das kurze Haar scheint auf einen Menschen, nicht auf einen Gott zu deuten, trotz der Überlebensgröße.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunstart: Attisch.

Wolters: Zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Tf. 661/62.

5. Herakles mit dem Triton ringend

Akropolismuseum, Athen. Nr. 36. — Gruppe aus dem Ostgiebel des älteren Athenatempels auf der Akropolis (linke Giebelhälfte). — Hellgelblicher Kalkstein. Länge des Erhaltenen: 2.44 m. Höhe: 60 cm.

Herakles ringt mit dem menschenköpfigen, fischleibigen Meergreis Triton. Die Farben waren ursprünglich folgende: Körper des

Herakles blaßrot. Der Fischleib streifenweise abwechselnd blau und rot, der Rand jeder einzelnen Schuppe war nicht bemalt, sondern in der gelblichen Steinfarbe stehengelassen.

Wahrscheinlich bildete diese Gruppe, deren ursprüngliche Länge etwa 4.25 m betrug, zusammen mit der folgenden, dem „Typhon", den Schmuck eines und desselben Giebelfeldes. Die rechte Hälfte dieses Giebels wäre dann ausgefüllt gewesen durch die sogenannte

6. 7. „Typhon"gruppe

Akropolismuseum, Athen. Nr. 35. — Hellgelblicher Kalkstein. Länge des Erhaltenen: 3.25 m. Höhe der vordersten Gestalt: 79 cm. Dicke ca. 40 cm.

Dreileibiger Dämon, wohl eine Meergottheit, mit Flügeln und ineinandergeringelten Schlangenleibern und kleinen Schlangen vor der Brust. Die beiden vorderen Gestalten streckten die Rechte begrüßend aus, trugen in der Linken ein Attribut, das wahrscheinlich Wasser bedeutet; die letzte hielt mit beiden Händen einen Vogel an die Brust. — In der Mitte des Giebels stand nach Heberdeys Untersuchungen Athena, rechts von ihr floh eine Nereide zu dem Seedämon hin.

Ursprüngliche Bemalung: Fleischfarbe dunkelbraunrot; Brustwarzen braun. Der Kopf der mittleren Figur hat weißes (steinfarbenes) Haar und dunkelblauen Bart, die erste und letzte hatten blaue Bärte und blaues Haar. Die Ränder der Augenlider und die Augenbrauen sind schwarz, ebenso die als vertiefte Halbkugel gegebene Pupille; die Iris grün. — An dem erhaltenen Flügel ist der obere glatte Teil blau, die obere Reihe der Schwungfedern abwechselnd weiß und rot, die untere abwechselnd weiß und blau. — Schlangenleiber blau und rot gestreift.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhdts. — Kunstschule: Attisch.

Wiegand: Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen 1904.

Heberdey: Altattische Porosskulptur 1919, S. 46 f. und Tf. III—IV.

8. Der Kalbträger

Akropolismuseum, Athen. Nr. 624. — Statue eines Mannes, der ein Kalb zum Opfer trägt. Weihgeschenk eines gewissen (Rh)ombos, der in einer Inschrift auf dem Sockel angibt, er habe das Bild geweiht. — Hymettischer Marmor. Sockel aus Kalkstein. Höhe der Figur: 1.68 m. Gewand, Haar und Bart waren bemalt, die Augensterne aus farbigen Steinen oder Glasfluß eingesetzt. Gefunden seit 1862 stückweise auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhdts. — Kunstschule: Attisch.

Winter: Athenische Mitteilungen 1888, S. 113 f.

9. Die Sphinx von Spata

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 28. — Figur einer Sphinx, wahrscheinlich auf hohem säulenförmigen Sockel über einem Grabe aufgestellt; berechnet für Vorderansicht, da die Rückseite nicht sorgfältig gearbeitet ist. — Parischer Marmor. Höhe: 47 cm. Ursprünglich mit roten und grünen Federn bemalt; die Haare braun.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhdts. — Kunstschule: Jonisch-attisch.

Athenische Mitteilungen 1879, S. 68 f., Tf. V.

10. 11. Zwei Metopen von einem Schatzhause in Delphi

Museum in Delphi. — Gelblicher, feinkörniger Kalkstein. Gefunden 1894 in den Fundamenten des Schatzhauses der Sikyonier zu Delphi, aber ursprünglich zu einem anderen, noch nicht sicher festgestellten Bauwerk gehörig. Höhe der Europametope: 58 cm. Breite: oben 88 cm. Metope mit dem Eber: 55 cm hoch, 84 cm breit. Farben: Gewand der Europa weinrot.

Auf dem Reliefgrunde der Europametope sieht man links oben Spuren, die einer Vogelfigur gehören können, auf der Metope mit dem kalydonischen Eber, unten Spuren eines weggebrochenen Hundes.

Auf weiteren Metopen lassen sich folgende Darstellungen erkennen: 1. Das Schiff Argo, 2. Phrixos auf dem Widder, 3. Dioskuren und Aphariden (Idas und Lynkeus) führen erbeutete Rinder aus Arkadien heim.

Entstehungszeit: 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunstart: Dorisch.

Homolle: Fouilles de Delphes IV, Tf. III.

Katterfeld: Die griech. Metopenbilder, S. 3f.

Dinsmoor: Bulletin de Correspondance Hellénique 1912, S. 467f.

12. Die Perseusmetope vom Tempel C in Selinunt

Museum zu Palermo. — Perseus, von Athena unterstützt, tötet die Gorgo, aus deren Blut der Pegasos entsteht. — Kalkstein. 1.47 m. hoch, 1.11 m breit. Bei der Auffindung waren Farbspuren vorhanden.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt, Tf. I.

Katterfeld: Die griech. Metopenbilder, S. 17f.

13. Frauenköpfchen aus Milet

Staatliche Museen, Berlin. Inv.-Nr. 1631. — Grobkörniger Marmor. 20½ cm hoch. Das Köpfchen gehörte zu einer Sitzstatue. Gefunden in Milet.

Entstehungszeit: Mitte des 6. Jahrhdts. — Kunstschule: Kleinasiatisch-ionisch.

Wiegand: Antike Denkmäler, III, 1916/17, S. 52.

14. Relief von der Nordseite des sogen. Harpyienmonumentes von Xanthos

British Museum, London. Nr. 942. — Inselmarmor. Höhe: 1.04 m. Breite: 2.28 m.

Das pfeilerartige Monument, das im Jahre 1838 von Fellows in Xanthos in Lykien gefunden wurde, ist das Grabmonument eines Lykiers. Die Reliefs, die es oben an allen vier Seiten schmücken, stellen dar, wie der heroisierte Tote von Familienmitgliedern verehrt wird. Ein Krieger empfängt von einem thronenden Heros seinen Helm. Die „Harpyien" sind weibliche Flügelwesen, welche die Seelen Verstorbener hinwegtragen.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrhdts. — Kunstschule: Jonisch.

Rayet: Monuments de L'Art antique, I, Tf. 16.

15. Jünglingskopf aus Cypern

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Rotbraun patinierter Kalkstein. Höhe: 16 cm. Gefunden in Cypern; einige Farbspuren.

Der Kopf gehört jener Periode der unselbständigen cyprischen Kunst an, in der eine griechisch-ionische Stilwelle die mesopotamischen und ägyptischen Einflüsse ablöste.

Entstehungszeit: Um 500.

Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg, Tf. IX.

16. Kopf eines bärtigen Mannes — der sogen. Rampinsche Kopf

Louvre, Paris. — Kopf eines Mannes mit Eichenkranz. — Inselmarmor. Höhe: 27 cm. Gefunden in Athen 1877. Seit 1896 im Louvre, aus der Sammlung Rampin.

Ursprüngliche Bemalung: Haar und Bart rot, Pupille schwarz, Iris rot, Augenbrauen schwarz oder rot, Lippen rot.

Im Scheitel Spuren des Vogelstachels. Der Kopf war leicht nach links gewendet auf seiner Statue.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch, unter ionischem Einfluß.

Lechat: Monuments Piot, 1900, Tafel VII.

17. Fragment einer Grabstele

National-Museum, Athen. Kat.-Nr. 38. — Oberteil einer Grabstele, Jüngling, einen Diskos hochhaltend. — Pentelischer Marmor. Höhe: 34 cm. Dicke: 15 cm. Gefunden 1873 in der von Themistokles im Jahre 478 errichteten Stadtmauer, nahe dem Kerameikos. Der Diskos war ursprünglich blau.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

Conze: Attische Grabreliefs, Tf. IV.

18. 19. Mädchenstatue von der Akropolis

Akropolismuseum, Athen. Nr. 674. — Statue eines Mädchens. — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 92 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis vor der Westfront des Parthenon.

Ursprüngliche Bemalung: Diadem hellblau und rot mit grünem Rande. Ohrring blau und rot. Untergewand dunkelgrün mit blauen Längsstreifen. Blaue Farbspuren in den Öffnungen zwischen den Knöpfen des Ärmels. Obergewand rot, hellblau und grün. Überwurfsaum hellblau und rot mit grünem Rande; Mittelstreif mit dreifach verschlungenem Mäander in Rot, Grün und Blau. Die Streublumen, die das Gewand musterten, waren rot, grün und blau. Augen braun, Haar dunkelbraunrot. Die linke Hand faßte einen Gewandzipfel, die rechte war vorgestreckt und hielt ein Attribut, Blume, Vogel oder Frucht.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrh. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolis-Museum, S. 28 f., Abb. 22—25.

20. Mädchenstatue von der Akropolis

Akropolismuseum, Athen. Nr. 685. — Statue eines Mädchens, das beide Hände vorstreckt. — Inselmarmor. Höhe: 1.28 m. Gefunden auf der Akropolis 1889, vor der Westfront des Parthenon.

Ursprüngliche Bemalung: Haar dunkelbraunrot, Diadem und Ohrring hellblau und rot. Gewand: Am Chiton rote Farbspuren; Muster hellblau und rot. Am Gewandsaum und am Mittelstreif blaue Kreuze mit etwas Rot. Gürtel: Rot und hellgrün. Vor dem Diadem im Haar Einbohrungen für Metallschmuck.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Tf. VII.

21. 22. Die Aristionstele von Aristokles

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 29. — Grabstele eines Kriegers, inschriftlich auf dem Sockel als Stele des Aristion und als Werk des Aristokles bezeichnet. — Pentelischer Marmor. Höhe des Schaftes: 2.40 m. Auf dem leeren Feld zwischen Relief und Sockel war wohl ein Reiter gemalt; als Krönung des Schaftes ist eine Palmette zu ergänzen. Gefunden 1839 bei Velanidesa in Attika, auf einem Grabhügel.

Ursprüngliche Bemalung: Grund blaßrot, Haar, Bart, Lippen und Pupillen dunkelbraunrot. Helm und Panzer dunkelblau. Auf der rechten Schulter waren ein Löwenkopf und ein Stern aufgemalt. Der Helmbusch war angestückt.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 2.

Langlotz: Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik, S. 65 f.

23. Grabstele eines Kriegers

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1959. — Parischer Marmor. Höhe: 1.02 m. Gefunden 1902 in der Nähe des Theseions, Athen.

Es ist wohl ein vor Überanstrengung zusammenbrechender Kriegsbote dargestellt.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Ephimeris archaeologiki 1903, Tf. I.

Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern S. 13 (Tf. VI, 11).

24. Theseustorso, Fragment einer Kampfgruppe

Akropolismuseum, Athen. Nr. 145. — Parischer Marmor. Höhe: 63 cm. Gefunden auf der Akropolis.

Theseus im Kampf mit Prokrustes. Theseus schwang mit der Rechten den Doppelhammer. Prokrustes, rücklings stürzend, griff taumelnd nach der linken Schulter des Gegners. Von der Figur des Prokrustes ist ein Fragment eines bärtigen Kopfes gefunden.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

R. Delbrück: Athenische Mitteilungen 1900, S. 386 f.

H. Schrader: Archaische Marmorskulpturen im Akropolismuseum zu Athen. S. 62 f.

25. Weihgeschenk eines Reiters

Akropolismuseum, Athen. Nr. 700. — Pentelischer Marmor. Gesamthöhe: 1.16 m. Länge: 76 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

An der Mähne am Nackenrand ein Loch für den Bronzezaum, in der linken Hand des Reiters eines für den Zügel. Der Schweif war mittels Bronzeverguß eingesetzt.

Ursprüngliche Bemalung: Mähne leuchtend blau, Riemenzeug der Sandale rot. In den Augen waren bei der Auffindung geringe Farbspuren. Ergänzt: Der Huf; einige Stellen am Beinansatz; der Mittelteil der Stütze.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrh. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

Winter: Jahrbuch des deutschen archäolog. Instituts, VIII, S. 140 ff.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Tf. XIV.

26. Athena im Kampfe mit einem Giganten

Akropolismuseum, Athen. Nr. 631. — Höhe: 2.12 m. Länge des Giganten 2.20 m. Bruchstück vom Körper 1882, der Kopf 1886 gefunden auf der Akropolis.

Am Oberschenkel des Giganten, am Knie und über dem Fußgelenk sehr vieles ergänzt, ebenso am rechten Knie der Athena.

Ursprüngliche Bemalung: Haar der Athena rotbraun, ihr Gewand grün und rot, mäandergeschmückt. Ägis lebhaft blau und rot bemalt, die Schuppen abwechselnd blau, rot und steinfarbig. Die Schlangen der Ägis blau und rot gestreift und punktiert. Helmschmuck aus Metall eingesetzt.

Der alte, aus Poros gebaute Athenatempel war von den Peisistratiden mit einer dorischen Ringhalle umgeben worden. Dieses ist die Mittelgruppe des etwa 2½ m hohen Marmorgiebels. Die Zusammensetzung ist nicht gesichert; wahrscheinlich ist der Gigant weiter nach rechts zu schieben. Die Giebelecken wurden durch kriechende Gigantenfiguren ausgefüllt.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Schrader: Athenische Mitteilungen 1897, S. 59f.

Wiegand: Porosarchitektur, Tf. XVI.

Heberdey: Österreich. Jahreshefte 1915, S. 40f.

27. Relief einer wagenbesteigenden Gottheit

Akropolismuseum, Athen. Nr. 1342 — Ein Mann besteigt einen Wagen; von den Pferden sind nur die Schwänze und Hinterbeine erhalten. — Parischer Marmor. Höhe: 1.21 m. Breite (mit Pferden): 1.18 m. Stückweise gefunden auf der Akropolis, zusammen mit dem wahrscheinlich zugehörigen Fragment eines Hermes.

Früher hielt man die Figur für weiblich, dann hat man sie als männlich erkannt. Hauser hat auf Grund eines Vergleiches mit Vasenbildern die Ansicht vertreten, das Relief, das wahrscheinlich von der Verkleidung eines Altars oder einer Weihgeschenkbasis stammt, stelle Apollo dar.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch ionisch.

Hauser: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 1892, S. 54.

Schrader: Athenische Mitteilungen 1905, S. 305f.

28. Jünglingskopf — der sogen. Rayetsche Kopf

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Fragment einer Statue — Parischer Marmor. Höhe: 31.5 cm. Gefunden wahrscheinlich in Ägina oder in Athen. Ehemals im Besitze von Rayet.

Ursprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot, Kontur des Augapfels mit dunkler Linie umrissen.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Arndt: La glyptothèque Ny-Carlsberg, Tf. I.

29. Porträtkopf eines Mannes — der sogen. Sabouroffsche Kopf

Staatliche Museen, Berlin, Nr. 308, Aus Sammlung Sabouroff. — Parischer Marmor. Höhe: 23 cm. Gefunden in Ägina oder Athen.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Die Sammlung Sabouroff, Tf. III und IV.

Winter: Über die griechische Porträtkunst (1894).

30. Torso eines Jünglings

Akropolismuseum, Athen. Nr. 692. — Fragment einer Statue. Die Hände hielten Attribute oder Weihgaben. — Höhe: 1.37 m (vermutliche Gesamthöhe). Gefunden auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrh. — Kunstschule: Insel-ionisch.

Delbrück: Athenische Mitteilungen XXV, 1900, S. 386 ff.

31. 32. Karyatide vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi

Museum in Delphi. — Parischer Marmor. Höhe: 95 cm.

Die rechte Hand faßte einen Gewandzipfel, die linke war leicht vorgestreckt wie bei den Mädchenstatuen von der Akropolis in Athen. — Ergänzungen am Hals und am Polos. Das Relief auf dem Polos stellt tanzende und frauenraubende Silene dar, das auf dem Kapitell Tierszenen, Löwen, die Rinder überfallen.

Entstehungszeit: um 525 v. Chr. — Kunstschule: Insel-ionisch.

Homolle: Fouilles de Delphes, IV, Tf. XX.

Dinsmoor: Bulletin de Correspondance Hellénique 1913, S. 431.

33—37. Reliefs vom Friese des Siphnierschatzhauses in Delphi

Museum zu Delphi. — Inselmarmor.

Die Zugehörigkeit des früher meist dem Schatzhause der Knidier zugeteilten Frieses zum Siphnierschatzhause ist durch Dinsmoor erwiesen.

Der Fries war ursprünglich bemalt: Grund blau, Haare rot, Details der Gewänder rot und blau.

Entstehungszeit: Um 525 v. Chr. — Kunstschule: Insel-ionisch.

Homolle: Fouilles de Delphes, IV, Tf. 7 fgde.

Dinsmoor: Bulletin de Correspondance Hellénique 1912, S. 440f., 1913, S. 5 f.

33. Athena, von einem mit Flügelpferden bespannten Wagen absteigend. Vor den Pferden steht Hermes.

Höhe: 67 cm.. Breite: 2.12 m. Gefunden vor der Westseite des Schatzhauses.

Fouilles des Delphes, IV, Tf. 7 bis 8.

34. 35. Kampf um die Leiche eines Gefallenen (Antilochos) zwischen zwei Viergespannen, aus einer Schlacht zwischen Griechen und Trojanern.

Höhe: 64 cm. Breite 3.07 m. Gefunden 1894 vor der Ostseite des Schatzhauses.

Fouilles de Delphes, IV, Tf. 11 bis 12, Farbentafel 21—23.

36. 37. Kybele und Herakles. — Apollon und Artemis im Gigantenkampf.

Höhe: 64 cm. Breite: 2.39 m. Gefunden 1894 vor der Nordseite des Schatzhauses.

Fouilles de Delphes, IV, Tf. 13 bis 14.

38. 39. 40. Gruppe eines Frauenraubes aus dem Westgiebel des Tempels des Apollon Daphnephoros in Eretria

Museum in Chalkis. — Theseus, die Amazonenkönigin Antiope raubend. — Inselmarmor. Höhe: 1.21 m. Gefunden in Eretria.

Theseus, die geraubte Antiope mit der Linken umfassend, ist im Begriff, den Wagen zu besteigen; mit der Rechten faßte er wahrscheinlich die Zügel. — In der Mitte des Giebels, aus dem die Gruppe stammt, stand Athena als Schutzgöttin; außerdem sind Reste von Pferden, Wagen, und anderen Amazonen erhalten.

Entstehungszeit: um 500 v. Chr. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

Furtwängler: Ägina, S. 321 ff.
Antike Denkmäler, III, Tf. 29—31.
Schrader: Der Kunstwanderer 1922, S. 153 f.

41. 42. Thronende Göttin

Staatl. Museen, Berlin. Nr. 1761. — Die Statue war ursprünglich wahrscheinlich im Innern eines Tempels aufgestellt. Parischer Marmor. Höhe 1.51 m. Plinthe 91½ cm lang, 70 cm breit, 6—6½ cm hoch. Breite des Thrones: 69 cm, Tiefe: 53 cm.

Reste der Vorzeichnung für die Bemalung haben sich an der Rücklehne, am Rückenkissen und an der Längsnaht des linken Chitonärmels erhalten. Metallzierate waren in das Diadem, in die Frisur über der Stirnmitte, beiderseits der Schläfen und in die Ohrläppchen eingesetzt.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. — Kunstschule: Jonisch.

Wiegand: Antike Denkmäler III 1916/17, S. 45 ff., Tf. 37 ff.

43. Statuette eines Jünglings

Nationalmuseum, Athen. Nr. 6445. — Die durchbohrten Hände des Mannes hielten vielleicht je eine kurze Wurflanze. — Schwarz patinierte Bronze. Höhe: 27 cm. Gefunden auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.

de Ridder: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Tf. V—VI.
Neugebauer: Antike Bronzestatuetten, S. 54.

44. Poseidonstatue

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 11761. — Gelbe Bronze, schwarz patiniert. Höhe: 1.18 m.

Der Kopf war besonders gearbeitet und eingesetzt. — Am Rumpf starke Ergänzungen. Die Augen waren eingesetzt. Fußplatte zugehörig. Gefunden in Böotien, in der Nähe von Platää, 1888.

Der linke Arm war gehoben und hielt den Dreizack, der rechte abwärts gesenkt und hielt wahrscheinlich ein Attribut, einen Delphin vielleicht. Auf der Basis eine Inschrift in böotischen Lettern: „Dem Poseidon geweiht".

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.

Ephimeris archaeologiki 1899, Tf. 4—5.

45. Metope vom Schatzhaus der Athener in Delphi

Museum zu Delphi. — Herakles und Kyknos. Inselmarmor. — Die 30 Metopen des Schatzhauses, seit 1893 zum großen Teil wiedergefunden, stellten Herakles- und Theseustaten dar.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. — Kunstschule: Attisch.

Fouilles de Delphes, IV, Tf. 42.
Langlotz: Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei u. d. gleichzeitigen Plastik, S. 69 f.

46. Statue eines „Apollo“ aus dem Ptoion

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 20. — Inselmarmor. Höhe 98 cm.

Auf den Schenkeln ist eine Inschrift eingemeißelt, die besagt, daß Pythias aus Akraiphia und Aischrion diese Statue dem „Apollo mit dem silbernen Bogen“ weihten. Vielleicht war es ein Bild des Gottes.

Entstehungszeit: Um 500. — Kunstschule: von Kalkmann und Holleaux für äginetisch, von Delbrück für chiisch, von Déonna für attisch-ionisch gehalten.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 35.

47. 48. 49. Skulpturen aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina

Glyptothek, München.

Die Giebelfiguren des Aphaiatempels auf einer Berghöhe auf Ägina wurden im Jahre 1811 von Haller von Hallerstein und Cockerell in den Ruinen des Tempels bei Vermessungen aufgefunden und 1812 durch Martin Wagner für den Kronprinzen Ludwig von Bayern erworben. 1815 wurden sie nach Rom gebracht, 1816 begann Thorwaldsen sie an den Originalen zu restaurieren, womit er schon 1817 fertig war. 1828 wurden die Figuren nach München gebracht. In der Glyptothek wurden sie so aufgestellt, daß ihre durch die Ergebnisse der bayrischen Ausgrabung von 1901 nötig gewordene Neuanordnung ohne Gefahr nicht vorzunehmen ist.

Die Gruppen des Ostgiebels stellten den Zug des Herakles und des Ägineten Telamon gegen Troja dar.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Äginetisch.

Furtwängler, Thiersch u. Fiechter: Aegina, das Heiligtum der Aphaia, 1906.

47. Herakles (aus der rechten Giebelhälfte)

Glyptothek Nr. 84. — Parischer Marmor. Höhe: 79 cm.

Unsere Aufnahme gibt die ursprünglich nicht sichtbare Rückseite der Figur. — Ergänzt: Linke Hand, rechter Unterarm, vordere Hälfte des rechten Fußes, linkes Bein von unterhalb des Knies ab, ein Stück im Rücken, links mehrere Streifen des Panzers, Vorderteil der Nase.

48. Figur eines Zugreifenden (aus der rechten Giebelhälfte)

Parischer Marmor. Höhe: 97 cm.

Ergänzt: Beide Arme, die Nase, der linke Fuß, der größere Teil des rechten Fußes, das Glied.

49. Figur eines Sterbenden (aus der linken Giebelecke)

Parischer Marmor. Höhe: 64 cm. Länge: 1.84 m.

Ergänzt: Das rechte Bein von oberhalb der Mitte des Oberschenkels an aufwärts, ein Stück an der linken Hüfte, ein Stück unter dem Nabel, vier Zehen des linken Fußes, vier Finger der linken Hand, der Helmbusch, ein Stück des Schildes. Das Glied, die Hoden und die Pubes sind angestückt, teilweise neu. Die Rechte hielt das bronzene Schwert.

50. Bronzekopf eines Jünglings

Museum zu Neapel. — Höhe: 26 cm. Gefunden in der herkulanensischen Villa 1756.

Aus einer Statue herausgeschnitten. Der Vorderzopf mit den Löckchen ist separat gearbeitet.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrh. — Kunstart: Äginetisch.

Guida del Museo Nazionale, Nr. 850 (5608).

Pernice: Untersuchungen zur antiken Toreutik (Österreichische Jahreshefte XI (1908), S. 216.)

Furtwängler: Meisterwerke, S. 677.

51. Bronzekopf eines Knaben

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 6590. — Gelbe Bronze, schwarz ausgeschlagen, mit Stellen natürlicher grüner Patina. Höhe: 12 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Augenbrauen und Lippen mit rotem Kupfer eingelegt, Augen mit einer weißen Substanz ausgefüllt, die Pupillen waren eingesetzt. Die Augenwimpern besonders gearbeitet und angesetzt.

Entstehungszeit: Zwischen 500 und 480. — Kunstschule: Peloponnesisch.

Musées d'Athènes, Tf. 16.

Furtwängler: Meisterwerke, S. 80.

52. Bronzekopf eines bärtigen Mannes

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 6446. — Schwarzgrüne Bronze. Höhe: 33 cm.

Die Augen waren durch Glasfluß ausgefüllt, die Pupillen eingesetzt. Der Kopf trug ehemals einen Helm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Äginetisch.

Ephimeris archaeologiki 1887, Tf. 3.

53. Fragment einer Mädchenstatue. Weihgeschenk des Euthydikos

Akropolismuseum, Athen. Nr. 686. — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 60 cm. Gefunden stückweise 1882 und 1883 auf der Akropolis. Auf der zugehörigen runden Basis, auf der noch die Füße erhalten sind, steht der Name des Weihenden, Euthydikos.

Ursprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot. Kopfbedeckung blau. Auf dem Saum des Untergewandes war ein Ornament mit Wagenrennen aufgemalt, auf der Kopfbinde ein Mäander mit einer Einfassung von kleinen Quadraten.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrh. — Kunstschule: Attisch.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen, S. 34 f.

54. Fragment eines Frauenkopfes mit Polos

Akropolismuseum, Athen, Nr. 696. — Vielleicht Artemis oder Aphrodite. — Pentelischer Marmor. Höhe: 27 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis, vor der Westfront des Parthenon. Vorhanden sind noch die Unterschenkel mit den Füßen und ein Stück des Rückens.

Ursprüngliche Bemalung: Haare, Augen und Lippen rot.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrh. — Kunstschule: Attisch.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen, S. 38 und Titelvignette (farbig).

55. 56. Kopf eines Epheben — der sogen. Blondkopf

Akropolismuseum, Athen. Nr. 256. — Fragment einer Statue. — Parischer Marmor. Höhe: 22 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis, nordöstlich vom Museum.

Ursprüngliche Bemalung: Haar ockergelb mit etwas Rot, vor den Ohren lichtbraune Spuren eines

flaumigen Bärtchens, ähnliche Haare hinter dem Ohr und am Nacken. Lippen, Augenlider, Tränendrüsen, Nasenöffnungen hellrot, Augenbrauen schwarz, Iris gelbbraun, Pupille schwarz.

Entstehungszeit: Kurz vor 480. — Kunstschule: Attisch.

Wolters: Athenische Mitteilungen 1887, S. 266.

Bieber: Athenische Mitteilungen 1912, S. 151.

57. Statue eines Jünglings

Akropolismuseum, Athen. Nr. 698. Parischer Marmor. Höhe: 98 cm.

Der Torso gefunden 1880, der Kopf 1888 auf der Akropolis, im Südosten des Parthenon. Seit 1907 durch den linken Unterschenkel vervollständigt. Die Augen waren eingesetzt.

Entstehungszeit: Kurz vor 480. — Kunstschule: Attisch. (Stil des Kritios und Nesiotes.)

Graef: Athenische Mitteilungen XV, S. 18.

Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Tf. 16—17.

58. 59. 60. Der delphische Wagenlenker

Museum zu Delphi. — Grünpatinierte Bronze. Höhe: 1.80 m. Der linke Unterarm verloren. Die Augen sind mit weißem Glasfluß ausgefüllt, die Pupille ist schwarz, die Iris braun, die Wimpern aus Bronzeblech eingesetzt. Die Lippen waren mit einer dünnen Silberschicht belegt, die Ornamente in der Stirnbinde in Silber eingelegt. Gefunden im Mai 1896 in Delphi, etwas oberhalb des Apollontempels.

Zusammen mit der Figur wurde ein bronzener Arm gefunden, der zu derselben Gruppe gehört und entweder von einem dienenden Knaben oder von einer Nike stammt, ferner geringe Reste der Pferde. Das Gespann, das der Wagenlenker führte, war im Schritt dargestellt. Der untere Teil seiner Gestalt war von der Wagenbrüstung verdeckt. — Die mannshohe Basis bestand aus blaugrauem Kalkstein; ein Stück davon, mit metrischer Inschrift, ist erhalten.

Keramopullos und Frickenhaus sind der Ansicht, das Weihgeschenk sei von Polyzalos dem Tyrannen von Gela, errichtet worden für einen Wagensieg in Delphi, den er errang, wahrscheinlich im Jahre 474, möglichenfalls auch 478.

Entstehungszeit: Wahrscheinlich kurz nach 474. — Kunstschule: Äginetisch (?).

Homolle: Monuments Piot IV (1897), S. 169 f.

Keramopullos: Athen. Mitteilungen XXXIV (1909), S. 33 ff.

Frickenhaus: Jahrbuch d. archäolog. Instituts XXVIII (1913), S. 52 f.

61. Metope vom Heraion (Tempel E) in Selinunt

Museum in Palermo. — Zeus und Hera. — Kalkstein und Marmor; aus Marmor nur die nackten Teile der Hera. Höhe: 1.62 m. Bei der Auffindung 1868 waren noch Farbspuren vorhanden. Die Metopen waren innen im Tempelumgang, über dem Eingang zum Pronaos angebracht.

Entstehungszeit: Zweites Viertel des 5. Jahrh. — Kunstschule: Unbestimmt.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt. Tf. VIII.

Katterfeld: Die griechischen Metopenbilder, S. 46 f.

62. 63. 64. Das sogenannte Ludovisische Relief

Rom, Thermenmuseum. — Gefunden 1887 in Rom. Parischer

Marmor. Höhe in der Mitte (ergänzt): 1.03 m.

Dieses Marmorwerk war kein Thron, sondern bildete zusammen mit seinem Pendant in Boston (s. Nr. 65. 66. 67) vielleicht die Seitenaufsätze, die „Hörner" eines großen Altars.

Langseite: Aphrodites Meergeburt. Das Relief war oben in der Form eines flachen Dreiecks geschlossen; an die leeren Zwickel unten waren große Volutenornamente angefügt.

Erste Kurzseite: Weihrauchopfernde Frau. Breite unten: 72 cm.

Zweite Kurzseite: Nackte Flötenspielerin. Breite unten: 72 cm.

Deutung: Daß die Vorderseite das Auftauchen der Aphrodite aus dem Meere darstelle, mit den Horen als Helferinnen, ist die weitaus wahrscheinlichste Annahme; dann sind die Figuren der Seitenreliefs als verschiedenartige Erscheinungsformen der Liebesgöttin aufzufassen.

Die von einigen Gelehrten vertretene Ansicht, das Hauptbild stelle eine Gebärende dar, die Nebenseiten Begleithandlungen, läßt sich antiquarisch und künstlerisch kaum aufrechterhalten.

Entstehungszeit: Bald nach 480. — Kunstschule: Attischionisch.

E. Petersen: Römische Mitteilungen VII (1892), S. 32—80; Antike Denkmäler II, Tf. 6—7.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Auflage, Nr. 1286.

Studniczka: Jahrbuch des archäolog. Instituts 1911, S. 50f.

65, 66. 67. Das Gegenstück zum Ludovisischen Relief

Museum of Fine Arts, Boston (seit 1909). — Gefunden 1887 in Rom. Parischer Marmor. Höhe der Langseite in der Mitte: 0.95 m. Breite der Kurzseiten, unten: 75 bzw. 52 cm.

Die von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit des Bostoner Reliefs werden von keinem der Kenner, die das Original gesehen haben, geteilt; sie erklären sich durch das verwirrend Neue der Darstellung und wohl auch durch die künstlerische Überlegenheit des Ludovisischen Stückes.

Die männliche geflügelte Gestalt in der Mitte der Langseite hielt eine aus Marmor gearbeitete Wage, deren Wagebalken abgebrochen ist. — Die Attribute in den unteren Ecken stellen links einen Fisch, rechts einen Granatapfel vor; in den Zwickeln der Seitenteile finden sich die gleichen Attribute abermals.

Die Beschädigung, die durch das Relief mit der hockenden Greisin (Abb. 66) geht, rührt von dem Abgleiten eines Hebehakens her. — Vor der Greisin war wahrscheinlich ein kleiner Baum dargestellt.

Die Langseite war wahrscheinlich von einem Palmettenakroterion bekrönt, die Ecken von Taubenfiguren.

Deutung: Die Deutung ist noch nicht einwandfrei gelungen. Studniczka erklärt das Bild als eine „Teilung des Adonis", der von Eros gewogen und für zwei Drittel des Jahres der Aphrodite, für ein Drittel der Persephone zugesprochen wird. Der Leierspieler der einen Schmalseite wäre dann Adonis, wie er bei Persephone in der Unterwelt weilt, die hockende Greisin auf der anderen Schmalseite eine alte Dienerin vor dem Myrrhenbaum, in den des Adonis Mutter Myrrha verwandelt wurde, weil sie ihrem eigenen Vater beigewohnt hatte.

Entstehungszeit: Bald nach

480. — Kunstschule: Attisch-ionisch.

Fairbanks: Museum of Fine Arts Bulletin VIII, Nr. 45.

J. Marshall: Barlington Magazine XVII (1910), S. 247 ff. und Nachtrag von Marshall und Fothergill.

F. Studniczka: Jahrbuch des archäolog. Instituts 1911, S. 50—192; Antike Denkmäler III, Tf. 7—8.

68—78. Skulpturen vom Zeustempel zu Olympia

Museum zu Olympia. — Gefunden durch die deutsche Ausgrabung in den Jahren 1874 bis 1881. Parischer Marmor.

Entstehungszeit der Olympiaskulpturen: Da der Tempel 457 fertig war, werden die Skulpturen um 460 entstanden sein.

Kunstschule: Der Polygnotische Kunstkreis, der in Nordgriechenland (Thasos) zu Hause war und von dort nach Athen verpflanzt ward. Die bedeutendsten Meister neben Polygnot waren Mikon und Panainos.

Treu: Olympia, Bd. III, S. 44 f., Tf. 9—44.

Hauser: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Bd. II, S. 309 ff.

Umfassende photographische Neuaufnahme durch das Kunstgeschichtliche Seminar Marburg/L. 1922/23.

68—72. Figuren aus dem Westgiebel

Im Westgiebel war dargestellt der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, der bei der Hochzeit des Peirithoos entbrannte.

68. 69. Apollo (Mittelfigur)

Höhe: 2.75 m. Ursprüngliche Höhe: ca. 3.10 m. Breite: 2.27 m. Tiefe: 50 cm.

Die Rechte hielt der Gott schützend ausgestreckt, die Linke faßte den Bogen. Im Haar trug er einen Metallreif. An den Lippen und am Gewand rote Farbspuren. Ergänzungen am rechten Oberschenkel und linken Knie.

70. Kentaur, ein Mädchen raubend. (Aus der rechten Giebelhälfte.)

Höhe der Gruppe: ca. 2.35 m. Breite: ca. 2.60 m.

Zu dieser Gruppe gehörte Peirithoos, vom Arm des Apollo geschützt. Von dieser Figur haben sich nur wenige Fragmente erhalten. Ergänzungen am linken Arm des Mädchens, an der rechten Schulter und am Rumpf des Kentauren.

71. 72. Kopf des Theseus. (Aus der linken Giebelhälfte.)

Die Figur war nach rechts im Angriff gegen einen Kentauren bewegt. Theseus schwang mit beiden Armen ein Beil über seinem Kopf. Höhe: 38.5 cm. Breite: 26 cm. Tiefe: 34.5 cm. Außer dem Kopf sind von der Figur noch erhalten: Die Hüftpartie, der linke Oberschenkel, der rechte Unterschenkel, Fragmente seines Gewandes, das an den Beinen herabglitt.

73. 74. 75. Figuren aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia

Im Ostgiebel war nach allgemeiner Annahme dargestellt die Vorbereitung zur Wagenwettfahrt zwischen Oinomaos und Pelops.

Zur Anordnung des Ostgiebels:

Pfuhl: Olympiaka (Jahrbuch des archäolog. Instituts 1906, S. 152 f.).

Zur Deutung:

Robert: Archäologische Hermeneutik, S. 290 f.

Buschor: Furtwängler - Reichhold, Griechische Vasenmalerei III, S. 156 f.

73. Oinomaos.

Ursprüngl. Höhe: ca. 3 m. Rumpfhöhe: 1.24 m. Es fehlen: Linker Fuß, linke Kniepartie, linker Oberarm und Hand; rechter Oberschenkel und rechtes Handgelenk; ferner ein Stück am Hinterkopf. Die Linke war auf den Speer gestützt.

74. Kniendes Mädchen

Höhe: 1.15 m. Breite: 80 cm. Tiefe: 50 cm.

Die Figur gehört nicht an die Stelle, die sie in der jetzigen Anordnung im Museum zu Olympia einnimmt, sondern in die rechte Giebelhälfte, zu Füßen der Sterope, vor das Gespann.

75. Liegender Jüngling (aus der rechten Giebelecke)

Wahrscheinlich war es ein Zuschauer, nicht der Flußgott Kladeos. Der rechte Unterarm war erhoben. Länge: 2.30 m. Ursprüngliche Länge: 2.70 m. Höhe: 82.5 cm. Tiefe: 65 cm.

76. 77. Metopen vom Zeustempel zu Olympia

Die 12 Metopen mit den Taten des Herakles waren im Tempelumgang über den beiden Vorhallen angebracht.

Parischer Marmor.

Ursprüngliche Farben: Grund wechselnd blau und rot, das Nackte stand hell vor dunklem Grund. Haare rot, Details rot und schwarz. Die Gewänder müssen bemalt gewesen sein.

Der Stier in der Stiermetope war braun, Herakles' Schild ebenfalls. In der Metope mit den stymphalischen Vögeln war an der Ägis der Athena Rot, innen am Schild des Herakles ebenfalls. — Die Metopenfiguren hatten Vogelstachel.

76. Atlas bringt Herakles, der das Himmelsgewölbe trägt, die Hesperidenäpfel.

Athena, die dem Herakles hilft, trug die Lanze in der rechten Hand. Höhe: 1.60 m. Breite: 1.51 m. Relieftiefe 25 cm. Ergänzt ein Stück am linken Unterarm des Atlas. Es war die vierte Metope in der Ostreihe.

77. Herakles reinigt den Augiasstall. (Das elische Abenteuer des Herakles, in der Landschaft, in der Olympia liegt.)

Athena deutete mit der Lanze aus Bronze, Herakles arbeitet mit dem Besen. Das Mistgebirge wird plastisch angedeutet gewesen sein. Die Helmklappen der Athena waren hochgeklappt, aus Marmor angestückt. Höhe: 1.60 m. Breite: 1.51 m. Die letzte, sechste Metope der Ostreihe.

78. Kopf der Athena aus der Löwenmetope.

Athena stand links, ähnlich wie auf der Atlasmetope, Herakles von rechts auf den in der Mitte liegenden Löwen tretend, ganz rechts Hermes. Kopfhöhe: 38 cm. Breite: 31 cm.

Ursprüngliche Bemalung: Brauen, Lider und Augensterne schwarz.

79. Relief eines Mädchens mit zwei Tauben

Brocklesby Park, Lincolnshire (England). — Parischer Marmor. Höhe: 80 cm. Breite: 39 cm. Relieferhebung: 3—3.5 cm. Gefunden 1875 auf Paros. Wahrscheinlich war die Grabstele von einer Palmette bekrönt.

Entstehungszeit: Zweites Viertel des 5. Jahrhunderts.

Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain, S. 229/30.

Antike Denkmäler I, Tf. 54.

80. Die Sphinx von Ägina

Wahrscheinlich Eckakroterion des Aphroditetempels bei der Stadt Ägina. — Parischer Marmor. Höhe (ohne Plinthe): 96 cm. Länge: 51 cm. Gefunden 1905 in einer byzantinischen Mauer.

Der Tierkörper ist der einer Hündin.

Entstehungszeit: Um 460.

Furtwängler: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1906, I.

81. 82. Der sogenannte Apollon Chatsworth (eher wohl Dionysos)

Chatsworth, Duke of Devonshire. — Grünpatinierte Bronze. Höhe: 32 cm. Erworben im 19. Jahrhundert in Smyrna.

Der Kopf gehörte zu einer Statue, er ist gesondert gearbeitet. Die Stirnlocke, sowie die Locken über dem linken Ohr fehlen. Die Augen waren aus Metall und Glasfluß, auch die Augenwimpern waren angesetzt. Die Locken vor den Ohren und im Nacken sind gesondert gearbeitet.

Entstehungszeit: Etwa 460—450.

Burlington Catalogue 1904, Nr. 8.
Furtwängler: Intermezzi, S. 3—14.

83. Fragmente von der Grabstele eines Apoxyomenos

Museum zu Delphi. — Parischer Marmor. Höhe: 1.28 m. Gefunden stückweise 1840 und 1901. Die Stele war aufgestellt in der Nekropole von Delphi.

Entstehungszeit: Um 450. — Kunstschule: Pythagoras?

Homolle: Société des Antiquaires de France, Festschrift, S. 217 ff. u. Tf. XII.
L. Curtius: Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern, Tf. 601—4, S. 19 f.

84. Statue einer Niobide, sogenannte „Niobide der Banca commerciale"

Rom, Thermenmuseum. — Griechischer Marmor. Höhe: 1.55 m (gemessen vom rechten Ellbogen bis zum unteren Rand der ovalen Plinthe). Gefunden 1906 in den ehemaligen Gärten des Sallust in Rom.

Gehörte vielleicht zusammen mit dem liegenden Jüngling (Abb. 85) und dem wegeilenden Mädchen der Sammlung Jacobsen zum Schmuck eines Giebelfeldes.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 5. Jahrhunderts.

Furtwängler: Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1907, S. 207 f.
Sauer: Zeitschrift f. bildende Kunst 1911, S. 129 f.

85. Liegender Niobide

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Inselmarmor. Höhe: 62 cm. Länge 1.65 m. Gefunden in den Gärten des Sallust in Rom. Ergänzt: Nase, Lippen und Kinn. Im Rücken stak ein Pfeil.

Wahrscheinlich Eckfigur eines Giebels, als dessen Mittelfigur die enteilende Frau der Ny Carlsberg-Glyptothek von Furtwängler angenommen wird.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 5. Jahrhunderts.

Arndt: La glyptothèque Ny-Carlsberg, Tf. 51.
Furtwängler: Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1907, S. 207 f.

86. Grabstele eines Mädchens mit Schmuckkästchen — die sogenannte Stele Giustiniani

Staatliche Museen, Berlin, Nr. 1482. Ehemals Sammlung Giustiniani, Venedig. — Inselmarmor. Höhe der Reliefläche: 1.03 m.

Im Ohr war ein Bronzeschmuckstück eingelassen. Haar, Haarband, Sohlenbänder, das Kästchen und der Gegenstand, den das Mädchen herausnahm, war bemalt.

Entstehungszeit: Bald nach 450.

Antike Denkmäler I, Tf. 33.

87. 88. Bronzestatuette eines Athleten

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 7474. — Dunkelmalachitgrüne Bronze. Höhe: 31 cm. Gefunden in Sikyon. Die Augen waren eingesetzt.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Polykletisch.

Furtwängler: Meisterwerke, S. 475.

89. 90. Jünglingsfigur — der sogen. Idolino

Museo Archeologico, Florenz. — Der Knabe opferte, in der Rechten hielt er eine Schale. — Schwarzpatinierte Bronze. Höhe: 1.48 m. Basis antik, römisch (?). Postament paduanisch, um 1533, angefertigt im Auftrage des Herzogs von Urbino.

Rechter Arm war abgebrochen, ist wieder angesetzt; rechte Hand innen etwas beschädigt, Daumen etwas verbogen, Mittelfinger zu gestreckt. Augen waren eingesetzt, Lippen mit Silber belegt. An der linken Wade innen Feilespuren.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Argivisch.

Der Idolino wurde im Jahre 1530 in Pesaro bei dem Bau eines Hauses auf dem Grundstück eines Alessandro Barignani gefunden und von diesem dem Herzog Francesco Maria von Urbino geschenkt. Dieser gab die Statue an seine Gemahlin Eleonora Gonzaga weiter, die sie in ihrer Villa (Villa Imperiale) bei Pesaro aufstellte. Kurz vor 1633 schenkte sie dann der Herzog Francesco Maria II. seiner Nichte Vittoria zu ihrer Vermählung mit dem Großherzog Ferdinand II. von Toskana.

Kekule: 49. Berliner Winckelmannsprogramm.

L. Curtius, Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern, Tf. 567, S. 6 f.

91. Das Eleusinische Weihrelief

Demeter, Kore und Triptolemos.

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 126. — Pentelischer Marmor. Höhe: 2.20 m. Breite: 1.52 m. Gefunden 1859 in Eleusis.

Demeter gibt dem Triptolemos Kornähren, Kore setzt ihm von hinten einen Kranz auf. Der Kranz war aus Bronze. Die Bohrlöcher sind vorhanden.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Phidiasisch.

Schrader: Über Phidias, Österr. Jahreshefte 1911, S. 40 f.

92—102. Skulpturen vom Parthenon in Athen.

Der plastische Schmuck des Tempels umfaßte 92 Metopen, einen Fries von 160 m Länge und die beiden Giebel. Das Material ist pentelischer Marmor.

Entstehungszeit: Metopen etwa 445—440, Fries etwa 440—435, Giebel 438—432.

Der Meistername ist, streng genommen, unbekannt; doch kann auf Grund allgemeiner Überlieferung nicht bezweifelt werden, daß Phidias hinter dem Werke steht. Sein persönlicher Anteil an Entwurf und Ausführung wird wohl immer um-

stritten bleiben. Man ist aber, nach einer Zeit völliger Skepsis (Puchstein) jetzt wieder vertrauensvoller geworden und sieht in dem großartigsten Gesamtwerke der Epoche wieder die „Kunst des Phidias" (Frickenhaus).

Die Skulpturen des Parthenon wurden seit dem Jahre 1783 durch den englischen Botschafter bei der Pforte, den schottischen Lord Elgin (Thomas Bruce seventh Lord of Elgin) unter Aufsicht des italienischen Malers Lusieri zum großen Teil vom Tempel abgenommen und nach London geschafft. Im Jahre 1816 wurden sie nach langen Verhandlungen durch Parlamentsbeschluß für den englischen Staat erworben. Die Platten des Westfrieses, sowie einige wenige Metopen und zwei Figuren des Westgiebels befinden sich noch an Ort und Stelle, andere Stücke im Akropolismuseum. Fragmente der Skulpturen sind im Louvre zu Paris, in Kopenhagen und in Wien.

Bücher und Tafelwerke:

A. Michaelis: Der Parthenon 1871.

A. H. Smith: The sculptures of Parthenon 1910.

Boissonasund Mansell: Le Parthénon. Introduction par M. Collignon, (1912).

Collignon: Le Parthénon 1914.

Abhandlungen:

Puchstein: Die Parthenonskulpturen I. Phidias. Archäol. Jahrbuch V (1890), S. 79f.

Frickenhaus: Phidias und Kolotes. Ebenda XXVIII (1913), S. 341f.

Die vor der Zerstörung des Parthenon aufgenommenen Zeichnungen, auf denen hauptsächlich die Anordnung der Giebelgruppen beruht, am besten bei Omont, Athènes au XVIIme siècle (1898).

92. 93. Zwei Metopen von der Südseite

British Museum, London. Nr. 305 und 319. — Metopenhöhe 1.20 m. Dicke 25 cm.

In den Metopen der Südseite waren neben Ereignissen aus der Urgeschichte Athens die Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren dargestellt. Man kann in ihrer Reihe zwei verschiedene Stilrichtungen unterscheiden, eine ältere und eine jüngere, die aber wahrscheinlich gleichzeitig an der Arbeit waren.

92. Metope Nr. 2 der Südseite.

Der Kopf des Lapithen war gesenkt, der rechte Arm holte zum Schlage aus. Der linke Arm des Kentauren war gehoben, die Hand packt den Gegner am linken Handgelenk, die rechte Hand erscheint hinten an der Schulter des Siegers. Arbeit des älteren Stiles.

Smith Tf. 16.
Boissonas-Mansell Tf. 27.

93. Metope Nr. 30 der Südseite.

Der Lapith greift mit der Linken nach einem Feldstein, mit der Rechten hielt er kraftlos das Schwert. Der Kentaur holt mit der Rechten zum Schlage aus. Arbeit des jüngeren Stiles.

Smith Tf. 23.
Boissonas-Mansell Tf. 36.

94. 95. 96. Figuren aus dem Ostgiebel

British Museum, London.

Im Ostgiebel war dargestellt die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus. — Wie der Giebel von unten gewirkt hat, zeigt die Aufstellung der Abgüsse im Museum zu Brüssel.

94. Der sogen. „Theseus" (eher Dionysos)

(Aus der linken Giebelhälfte.)

Höhe: 1.16 m. Breite: 1.62 m.

Der jugendliche Gott, wohl Dionysos, sitzt bequem auf einem Felsen, über den Tierfell und Mantel gebreitet sind. Die Attribute (Schale und Thyrsos?) sind verloren.

British Museum. Kat.-Nr. 303 D.
Smith Tf. 2.
Boissonas-Mansell Tf. 47.

95. Pferdekopf vom Gespann der Selene.

(Aus der rechten Giebelecke.)

Breite: 85 cm.

Das Gespann der Selene, das zum Horizont hinabfährt, war ein Viergespann. — Der hier abgebildete Kopf, der vorderste, ragte auch in der Originalaufstellung über den Rand des Giebelfeldes hinaus. — Das Zaumzeug war aus Bronze.

British Museum, Kat.-Nr. 303 O.
Smith Tf. 6.
Boissonas-Mansell Tf. 53.

96. Die sogen. Tauschwestern.

(Rechte Giebelhälfte.)

Höhe: 1.14 m.

„Tauschwestern" nennt man die drei Töchter des Kekrops. — Mehr Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, daß Aphrodite im Schoße ihrer Mutter Dione ruht; die aufrecht Sitzende wird Peitho oder Hestia sein.

British Museum, Kat.-Nr. 303 L, M, N.
Smith Tf. 5.
Boissonas-Mansell Tf. 51.

97. Der sogen. Kephissos aus dem Westgiebel des Parthenon

(linke Giebelhälfte)

British Museum, London.

Im Westgiebel war dargestellt der Kampf zwischen Athena und Poseidon, in dem Athena siegte.

Höhe: 81 cm. Breite: 1.96 m.

Es ist vielleicht ein attischer Heros dargestellt. Der Kopf der Figur war der Giebelmitte zugewendet.

British Museum, Kat.-Nr. 304 A.
Smith Tf. 7.
Boissonas-Mansell Tf. 55.

98. Torso der Iris (?) aus einem Giebel des Parthenon.

British Museum, London.

Höhe des Erhaltenen: 1.20 m.

Die Göttin eilt nach links; der rechte Arm war ausgestreckt, die Schultern trugen Flügel aus Marmor.

In London steht der Torso bei den Figuren des Ostgiebels, doch wird jetzt allgemein angenommen, daß er vielmehr aus dem Westgiebel stammt, dem er auch stilistisch am nächsten steht. — Die Deutung als Iris beruht auf der Tracht, die für Nike nicht paßt.

British Museum, Kat.-Nr. 303 J.
Smith Tf. 4.
Boissonas-Mansell Tf. 50.

99—102. Reliefplatten vom Friese des Parthenon.

Der Fries war oben an der Cellawand, innerhalb der Ringhalle des Tempels angebracht. Dargestellt war der Festzug der Panathenaeen. An der Ostseite sitzen die Götter und wird das Weihgeschenk für Athena, der Peplos, von einem Priester abgenommen.

Höhe des Frieses: 1.03 m.

99. Platte mit drei Göttern (wohl Poseidon, Apollon, Artemis). Vom Ostfriese.

Akropolismuseum, Athen. Kat.-Nr. 856. — In den Augen noch schwache Farbspuren.

Michaelis VI 38—40.
Smith Tf. 36.
Boissonas-Mansell Tf. 128.

100. Platte mit zwei Reitern. Vom Westfriese.

Athen, am Parthenon.

Michaelis IV 7, 8.
Smith Tf. 63.
Boissonas-Mansell Tf. 84.

101. Platte mit einem Reiter und einem neben seinem Pferde stehenden Jüngling. Vom Westfriese.

Athen, am Parthenon.

Michaelis V 9, 10.
Smith Tf. 64.
Boissonas-Mansell Tf. 83.

102. Platte mit galoppierenden Reitern. Vom Nordfriese.

British Museum, London.

Michaelis XXXVIII 116—118.
Smith Tf. 57.
Boissonas-Mansell Tf. 106.

103. Die Nike des Paionios

Museum, Olympia.

Auf einer neun Meter hohen Basis in Olympia dem Zeustempel gegenüber aufgestellt. Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier, von der Hand des Paionios von Mende (Thrakien).

Parischer Marmor. Höhe, von der Basis bis zum Scheitel: 2.16 m. Höhe, von der Basis bis zur Flügelspitze: 2.90 m. Gefunden 1875

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Nordgriechisch-ionisch.

Römische Kopien des Kopfes hat Amelung in der ehemaligen Sammlung Hertz in Rom und neuerdings in den Magazinen des Vatikan nachgewiesen.

Olympia III, Tf. 46—48. Text S. 182f.
Amelung: Römische Mitteilungen 1894, S. 162f.
Hamann: Olympische Kunst, Tf. 57 bis 59.

104. Grabstele eines Jünglings

Nationalmuseum, Athen. Katalog-Nr. 715.

Der Ephebe hält in der Linken einen Vogel, die Rechte rührt an ein Vogelbauer. Auf dem Pfeiler sitzt eine Katze.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1.10 m. Breite: 80 cm. Gefunden auf Salamis.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 1032.

105. 106. Bronzestatuette eines nackten Mädchens

Sammlung antiker Kleinkunst, München. — Dunkle Bronze, Hohlguß. Die Arme waren besonders gegossen und angelötet. Höhe: 25 cm. Vorn etwas oxydiert. Die Augen in Silber eingelegt. Gefunden beim alten Beroia, in der Nähe von Saloniki.

Das Mädchen ist kurz vor oder kurz nach dem Bade. Der linke Arm stützte sich auf einen niedrigen Pfeiler, der rechte Unterarm war abwärts nach vorn gestreckt, die Hände hielten ein Tuch hinter den Beinen ausgebreitet.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Argivisch.

Sieveking: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, I. S. 1f.
Neugebauer: Antike Bronzestatuetten S. 79f.

107. Laufende Nereide vom Nereidenmonument in Xanthos

British Museum, London. Kat.-Nr. 909. — Eine der Figuren, die in den Interkolumnien des Gebäudes aufgestellt waren. Parischer Marmor. Höhe: 1.40 m. — Gefunden 1842 in Xanthos (Lykien) von Fellows.

Entstehungszeit: Erstes Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. — Kunstschule: Jonisch, unter

Einfluß attischer Werke (Parthenongiebelskulpturen).

Furtwängler: Archäol. Zeitung 1882, S. 359. — Meisterwerke, S. 220.

Michaelis: Monumenti dell' Instituto X, Tf. 11 ff.

W. Klein, Jahrbuch des archäolog. Instituts 1918, S. 26 f.

108. 109. Reliefs vom Friese des Heroons von Gjölbaschi-Trysa

Hofmuseum, Wien. — Bestürmung einer Stadt vor den Augen des Fürsten und der Fürstin. Kalksteinfries vom Innern der Westseite der Umfassungsmauer, in der das Heroon liegt. Höhe: 1.20 m.

Der Bau wurde 1842 von Schönborn entdeckt, 1881 von Benndorf und Niemann ausgegraben.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Unter Nachwirkung der polygnotischen Malerei.

Benndorf und Niemann: Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Tf. XII.

G. Körte: Jahrbuch des archäol. Instituts 1916, S. 257 f.

110. 111. Reliefs vom Friese des Tempels von Phigalia-Bassae.

British Museum, London. Kat.-Nr. 524 und 526 ff. — Weißer, dem pentelischen ähnlicher Marmor aus Dolianá (Peloponnes). Höhe: 64 cm.

Auf dem Friese sind Kämpfe zwischen Griechen, Amazonen und Kentauren dargestellt; er war im Innenhofe des Tempels des Apollon Epikurios angebracht. — Das Heiligtum, 1200 m hoch in den arkadischen Bergen gelegen, ward 1765 von dem französischen Architekten Bocher entdeckt, 1811/12 von Haller von Hallerstein, Stackelberg, Brandstedt und Cockerell untersucht, der Fries 1814 für England gekauft.

Entstehungszeit: Um 430. — Kunstschule: Argivisch (?)

v. Stackelberg: Der Apollotempel zu Bassae. 1826.

Cockerell: The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae. 1860.

112. 113. Frauenkopf vom Westgiebel des jüngeren Heratempels bei Argos

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1571. — Parischer Marmor. Höhe: 27 cm. Gefunden 1892/93 bei Argos bei den Ausgrabungen des amerikanischen archäologischen Instituts.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Ch. Waldstein: The Argive Heraeum. I. Tf. 36.

F. Eichler: Die Skulpturen des Heraions bei Argos (Österreichische Jahreshefte 1919, S. 15—153).

114. Metope vom Heraion bei Argos

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1572. — Parischer Marmor. Höhe: 55 cm. Ausgegraben 1892/93 bei Argos vom amerikanischen archäologischen Institut.

Die der Photographie zugrunde liegende Aufstellung ist falsch: der Oberkörper drängte in Ausfallstellung heftig nach seiner Rechten vor. Der Jüngling holte mit der Rechten zum Streich aus; er war im Kampf mit einer zu Boden gestürzten Amazone begriffen, deren Hand unter der Achsel zu sehen ist.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrh. v. Chr.

Ch. Waldstein: The Argive Heraeum I, Tf. 34

F. Eichler, Österreichische Jahreshefte 1919, S. 59 f.

115. Grabstele der Polyxena

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 723. — Frau mit Kind und Dienerin. — Pentelischer Marmor. Höhe:

1.65 m. Breite: 80 cm. Gefunden vor dem Dipylon in Athen.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 284.

116. Kore vom Erechtheion

Gebälkträgerin an der Südvorhalle des Erechtheions, die hintere auf der Westseite. Pentelischer Marmor. Höhe: 2.30 m.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

117. Weihrelief eines Apobaten aus Oropos

Staatliche Museen, Berlin. Nr. 725. — Aus der Sammlung Sabouroff. — Pentelischer Marmor. Höhe 72,5 cm. Breite: 97 cm. Dicke: 12 cm. Gefunden1835 in Oropos in Attika.

Der Apobatensport bestand darin, daß ein nackter, nur mit Schild und Helm gerüsteter Athlet von der in voller Fahrt befindlichen Quadriga absprang und ein Stück der Bahn zu Fuß durchlief. Die Zügelenden waren gemalt, ebenso die Räder, die Zügel aus Bronze.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Die Sammlung Sabouroff, Tf. 26.

118. Relief von der Nikebalustrade in Athen

Eine Nike, an ihrer Sandale nestelnd.

Akropolismuseum, Athen. — Pentelischer Marmor. Höhe: 90 cm. Relieferhebung: 12 cm.

Entstehungszeit: Um 409 v. Chr. — Kunstschule: Attisch.

Kekule: Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. 1881.

119. Bronzekopf eines Siegers

Louvre, Paris. — Im Haar Spuren eines Kranzes. — Schwarzgrüne Patina. Höhe: 33 cm. Erworben 1870 aus der Sammlung Tyskiewicz.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Polykletisch.

Etienne Michon: Monuments Piot I (1894), Tf. X u. XI.

120. Bronzekopf eines Knaben

Glyptothek, München. Nr. 457. — Dunkle Bronze. Gesichtslänge: 13.5 cm.

Nur der Kopf mit dem Halse ist alt, die Büste, die auf unserer Reproduktion weggelassen wurde, neu. Die Lippen waren vergoldet, die Haarbinde mit Metalleinlagen verziert, die jetzt verlorenen Augen bestanden aus Silber und Granaten. Gefunden 1730 im Königreich Neapel. Sammlungen Piccolomini und Albani. Das zu der Statue gehörige Glied ward mitgefunden. Kardinal Albani schenkte es Winckelmann, seitdem ist es verschollen. 1815 in Paris für München erworben.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Beschreibung der Glyptothek, Nr. 457.

Hauser: Römische Miteilungen 1895, S. 103 ff.

121. Bronzekopf eines Faustkämpfers

Nationalmuseum, Athen. Nr. 4639. — Malachitgrüne Bronze. Höhe: 31 cm. Gefunden 1880 in Olympia.

Die Augen waren eingesetzt, die Lippen mit Silber belegt, im Haar

war ein Olivenkranz. Die Ohren sind geschwollen vom Faustkampf.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts. (?)

Der Kopf wird meistens ins 4. oder 3. Jahrhundert gesetzt, seine Verweisung ins 5. geht auf Schrader und Kekule zurück.

Olympia IV, Tf. 2. Text S. 10f.
Schrader: 60. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 18f.
Kekule: Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1909, I, S. 695.

122. Grabstele eines Jünglings

Nationalmuseum, Athen. Nr. 829. — Böotischer Kalkstein. Höhe: 1.75m. Breite 75 cm. Gefunden in Thespiae.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Die Figur wiederholt, mit vertauschten Körperhälften, genau das Stand- und Bewegungsmotiv des „Idolino", ist in den Proportionen aber schlanker.

G. Körte: Antike Skulpturen aus Böotien. Athenische Mitteilungen 1878, S. 320.
G. Rodenwaldt, Thespische Reliefs. Jahrbuch des archäologischen Instituts 1913, S. 316f.

123. Grabrelief der Hegeso

Kerameikosfriedhof, Athen. — Pentelischer Marmor. Höhe: 1.49 m. Breite (unten): 95 cm. Gefunden 1870 im Kerameikosfriedhof.

Die Stele ist in eine Basis aus Poros eingelassen.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 68.
Brückner: Der Friedhof am Eridanos, S. 104f.

124. Grabstele der Zopyra

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 817. — Böotischer Marmor. Höhe: 1.47 m. Gefunden an Thespiae (Böotien).

Entstehungszeit: Anfang des 4. Jahrhunderts. — Kunstschule: Böotisch-Attisch.

Athenische Mitteilungen 1878, S. 323.
Rodenwaldt: Jahrbuch des archäol. Instituts 1913, S. 333f.

125. Statuette eines Athleten

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 13399. — Bronze. Gefunden im Meere bei Antikythera. Höhe: 25 cm. Postament dunkelroter Marmor, 9 cm hoch.

Wie der rechte Arm zu ergänzen ist, ist nicht sicher; vielleicht hielt der Athlet in der Rechten einen Diskos.

Entstehungszeit: Um 400. — Kunstschule: Attisch.

Ephimeris archaeologiki 1902, Tf. XVII.
Svoronos: Das Athener Nationalmuseum, S. 42f., Nr. 20.

126. Bronzekopf eines Afrikaners

British Museum, London. Kat.-Nr. 268. — Höhe: 30 cm. Gefunden 1860/61 in den Fundamenten des Apollotempels zu Kyrene.

Die Lippen waren wahrscheinlich mit Silber belegt, die Augen in Glasfluß eingesetzt. Vielleicht Fragment einer Porträtstatue.

Entstehungszeit: Um 400.

Smith and Porcher: History of the recent discoveries at Cyrene, S. 42, Tf. 66
Rayet: Monuments de l'Art antique II, Tf. 14.
Schrader: 60. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 13f.

127. Das Grabrelief des Dexileos

Kerameikosfriedhof, Athen. — Pentelischer Marmor. Höhe: 1.75 m. Gefunden 1863 im Kerameikosfriedhof.

Der zwanzigjährige Dexileos hielt in der Linken die (metallenen) Zügel, in der Rechten den Speer. Zaumzeug, Wehrgehänge und ein Kranz im Haar waren aus Metall. Der Gefallene hatte am linken Arm den Schild, mit der rechten schwang er das Schwert.

Die Stele war auf einen niedrigen viertelkreisförmigen Unterbau aufgesetzt. Auf der Oberseite des Giebels waren sechs Bronzestifte für Vogelstachel oder Metallverzierungen.

Der Athener Dexileos fiel 394 im Treffen gegen die Lakedaimonier bei Korinth.

Entstehungszeit: Anfang des 4. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 1158.

Brückner: Der Friedhof am Eridanos, S. 57 f.

128. Kriegerkopf aus dem Westgiebel des Athena Alea-Tempels zu Tegea

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 180. — Leicht bläulicher Marmor. Etwas überlebensgroß.

Im Westgiebel des Tempels war die Schlacht gegen Telephos am Kaïkos dargestellt.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 4. Jahrh. — Kunstschule: Skopas.

G. Treu: Athenische Mitteilungen 1881, S. 393 f.

Antike Denkmäler I, Tf. 35.

K. Neugebauer: Studien über Skopas (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. XXXIX).

129. 130. Weiblicher Kopf aus Tegea

Museum zu Piali-Tegea. — Parischer Marmor. Höhe: 29 cm. Gefunden 1900/01 in Tegea, aber nicht zu den Tempelskulpturen gehörig.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1901, S. 260.

Curtius: Jahrbuch des Instituts 1904, S. 79, Anm. 76.

Neugebauer: Studien über Skopas, S. 22.

131. Grabstele der Amenokleia

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 718. — Pentelischer Marmor. Höhe: 1.35 m. Gefunden im Piräus 1836.

Entstehungszeit: Anfang des 4. Jahrh. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 901.

132—134. Tempelskulpturen aus Epidauros.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft 1881—83. — Pentelischer Marmor. — 132 und 134 stammen vom Asklepiostempel, der zwischen 380 und 375 unter Leitung des Architekten Theodotos erbaut wurde. Im Ostgiebel war die Einnahme von Troja, im Westgiebel eine Amazonenschlacht dargestellt. Nach den erhaltenen Baurechnungen lieferte Thimotheos Modelle wahrscheinlich für Giebel und Akroterien; an der Ausführung waren neben ihm noch andere Meister beteiligt. — Für 133 stehen Herkunft und Verwendung nicht sicher fest, vielleicht gehört das Fragment zu einem Akrotèrion des ungefähr gleichzeitigen Artemistempels.

Cavvadias: Fouilles d'Epidaure 1893.

Defrasse et Lechat: Epidaure 1895.

Amelung: Ausonia 1908, S. 91 f.

132. Figur einer Luftgottheit (?)

Eckakroterion von der Westseite des Asklepiostempels — Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 157. — Höhe: 68 cm.

Zu dem nach links bewegten Gegenstück ist neuerdings der Kopf gefunden und angepaßt worden.

Stais: Marbres et bronzes du Musée Nationale, S. 39—40.
Cavvadias: Tf. VIII, IX.
Defrasse et Lechat: Tf. III, S. 73.

133. Bruchstück einer Nike.

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 162. — Höhe: 25 cm.

Hinter den Flügeln breitete sich der große Mantel aus.

Cavvadias: Tf. IX und S. 43.

134. Amazone zu Pferd.

Mittelfigur aus dem Westgiebel des Asklepiostempels. — Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 136. — Höhe: 72 cm.

In der Rechten schwang die Amazone Lanze oder Axt, in der Linken hielt sie die bronzenen Zügel.

Ephimeris archaeol. 1885, S. 48 f.
Cavvadias: Tf. VIII.

135. Weihrelief an Asklepios

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 173. — Pentelischer Marmor. Höhe: 64 cm. Gefunden im Asklepiosheiligtum zu Epidauros 1881—83.

Wahrscheinlich gibt das Relief in freier Form die goldelfenbeinerne Kultstatue des Gottes wieder, die von dem Parier Thrasymedes herrührte.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Ephimeris archaeol. 1885, S. 48 f.

136. Grabstele des Aristonautes

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 738. — Pentelischer Marmor. Höhe: 2.14 m. Gefunden 1861 im Kerameikos.

Ergänzt in Gips die Unterschenkel. Über der Stirn lief um den Helm ein bronzenes Band.

Entstehungszeit: Gegen Mitte des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Skopasisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 1151.
Studniczka: Die griechische Kunst an Kriegergräbern, S. 20.

137. Grabstele vom Ilissos

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 869. — Pentelischer Marmor. Höhe: 1.68 m. Gefunden 1874 am Ilissos in Athen.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Skopasisch.

Conze: Die attischen Grabreliefs, Nr. 1055.
Furtwängler: Meisterwerke, S. 515.

138. Apollokopf (?) vom Mausoleum zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1058. — Kleinasiatischer Marmor. Höhe: 40 cm. Hinterkopf angestückt.

Der Grabbau des im Jahre 353 gestorbenen Satrapen von Karien, Mausolos, und seiner 351 gestorbenen Frau Artemisia zu Halikarnaß wurde wahrscheinlich schon zu Lebzeiten des Satrapen begonnen und nach dem Tode seiner Frau zu Ende geführt. Leitender Architekt war Pytheos, die Reliefs wurden nach antiker Überlieferung von vier Künstlern: Skopas, Bryaxis, Timotheos, Leochares ausgeführt. Die englischen Ausgrabungen unter Newton haben die Reste des Baues 1857 ans Licht gebracht.

Entstehungszeit: Mitte des 4. Jahrhunderts.

Newton and Pullan: A History of Discoveries at Halikarnassos . . . 1862, II, S. 225.
Smith: Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum, Bd. II, S. 76/77.
K. Neugebauer: Studien über Skopas, S. 76 f.

G. Karo: Deutsche Denkmalspflege im westlichen Kleinasien 1917/18 (Kunstschutz im Kriege II, S. 167 f.).

139. Statue eines Barbaren, der sogenannte Mausolos

British Museum, London. Kat.-Nr. 1000. — Kleinasiatischer Marmor. Höhe: 2.75 m.

Ungefähr 15 cm über dem linken Knie sind die Falten weggearbeitet, so daß die Oberfläche vollkommen vertikal ist.

Man meinte, diese Statue habe neben einer anderen, weiblichen, in der den Bau bekrönenden, vom Architekten Pytheos verfertigten Quadriga gestanden, und das Statuenpaar stelle somit den Mausolos und seine Frau Artemisia dar. Doch ist diese Annahme neuerdings schwer erschüttert worden.

Entstehungszeit: Mitte des 4. Jahrhunderts.

Smith: Catalogue of Greek Sculpture in British Museum, Bd. II, S. 76 ff.

Preedy: Journal of Hellenic Studies 1910, S. 133—162.

140—144. Platten vom Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1014/15, 1019, 1020/21. — Grobkörniger, bläulicher kleinasiatischer Marmor. Höhe: 89 cm.

Der Amazonenfries war am Unterbau des Mausoleums angebracht. Eine sichere Verteilung der erhaltenen Platten auf die vier beteiligten Künstler (vgl. Nr. 139) ist noch nicht gelungen. Vielleicht wird sie nach einer vollständigen Bearbeitung der im Britischen Museum aufbewahrten Skulpturenreste vom Mausoleum, die noch aussteht, möglich sein.

Entstehungszeit: Mitte des 4. Jahrhunderts.

Brunn: Kleine Schriften II, S. 357 f.

Antike Denkmäler II, Tf. 16—18.

Wolters und Sieveking: Jahrbuch des archäolog. Instituts 1909, S. 171 f.

Neugebauer: Studien über Skopas, S. 85 f.

145. Relief eines Amazonenkampfes

im Stil der Skulpturen vom Mausoleum zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1022. — Kleinasiatischer Marmor. Höhe: 89 cm.

Diese Platte, die lange in Genua im Palazzo des Marchese Serra war, wurde im Jahre 1865 für das British Museum gekauft.

Ihre Zugehörigkeit zum Amazonenfriese des Mausoleums wird von Brunn, Wolters, Sieveking bestritten, von Neugebauer, der sie dem Skopas zuschreibt, angenommen.

Wolters und Sieveking: Jahrbuch des archäol. Instituts 1909, S. 171 ff.

Neugebauer: Studien über Skopas, S. 98 f.

146. Platte vom Wagenrennenfries des Mausoleums zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1037. — Feiner weißer (parischer?) Marmor. Höhe: 65 cm.

An einer Stelle des Friesgrundes war bei der Auffindung etwas blaue Farbe erhalten.

Über die Stelle der Anbringung dieses Frieses am Mausoleum ist nichts Sicheres bekannt; wahrscheinlich war er aber dem Wetter nicht ausgesetzt.

147. Bärtiger Götterkopf

Museum of Fine Arts, Boston. — Gefunden in Mylasa (Kleinasien, unweit Halikarnaß). — Feinkörniger,

leicht bläulicher Marmor. Höhe: 48 cm.

Der Kopf war zum Einsetzen in eine weit überlebensgroße Statue, wahrscheinlich ein bekleidetes Sitzbild, gearbeitet. Er war ein wenig nach seiner Rechten gewendet; die linke Seite ist etwas vernachlässigt, vielleicht weil die Figur mit einer zweiten (weiblichen?) zu einer Gruppe vereinigt war. Oberkopf und Rückseite sind nur flüchtig angelegt. Im Haar war ein Kranz aus Metall, außerdem trug der Kopf wohl einen Polos.

Mylasa war Hauptsitz des alten karischen Zeuskultus, und es ist wahrscheinlich, daß Zeus dargestellt ist, in einer dem Phidiasischen Zeusideal angenäherten Form.

Entstehungszeit: Mitte des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Attisch, Kreis der Mausoleumskünstler.

Furtwängler und Arndt: Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern griech. u. röm. Skulptur, Tf. 572/73.

148. 149. Säulentrommel vom Artemistempel zu Ephesos

British Museum, London. Kat.-Nr. 1204/05. — Kleinasiatischer Marmor. Runde Säulentrommel. Höhe: 1.80 m.

Vielleicht Darstellung aus der Alkestissage: Hermes will Alkestis, mit Zustimmung von Hades und Persephone, in die Oberwelt geleiten. Die geflügelte Figur wäre dann Thanatos, die Figur daneben Herakles, der ihn besiegt hat.

Der Tempel der Artemis ward nach dem Brande des Herostratos 356 wieder aufgebaut. Nach Plinius rührte eine der skulpierten Säulentrommeln von Skopas her. Die Trümmer 1869—1874 von Wood ausgeausgegraben.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Stil des Skopas (und Praxiteles?).

W. R. Lethaby: The Sculptures of the later Temple of Artemis at Ephesus. Journal of Hellenic Studies XXXIII (1913), S. 87 ff.

150. 151. Venuskopf

Museum of Fine Arts, Boston. — Parischer Marmor. Lebensgroß. Aus Athen. Früherer Besitzer Mr. Pallis.

Oberfläche der Wangen leicht korrodiert. Am rechten Mundwinkel ein Säureflecken. Der Kopf stammt von einer wahrscheinlich bekleideten Statue.

Entstehungszeit: Etwa 350. — Kunstschule: Praxitelisch.

John Marshall: Antike Denkmäler II, Tf. 60.

152. 153. Die Demeter von Knidos

British Museum, London. Kat.-Nr. 1306. — Parischer Marmor. Höhe: 1.47 m. Gefunden 1857/58 von Newton auf Knidos, im Temenos der Demeter. Die Statue war, jedoch ohne den Kopf, schon 1812 von Gsell, von der Society of Dilettanti, gesehen worden.

Der Kopf und die Arme waren separat gearbeitet. Die Rückenlehne des Sessels hatte noch einen Aufsatz. Der Rücken der Statue war mit der Lehne durch Dübel in den Schultern zusamengefügt.

Entstehungszeit: Etwa 350. — Kunstschule: Kreis der Mausoleums-Künstler.

Antiquities of Jonia (1812), Bd. III S. 22.

Newton: Halicarnassus, S. 375 ff.

Rayet: Monuments de L'Art, Bd. II. Tf. 49.

154. 155. Der Hermes des Praxiteles

Museum zu Olympia. — Feinster

parischer Marmor. Höhe 2.12 m. Gefunden 1877 in den Ruinen des Heratempels zu Olympia. Ergänzt: beide Unterschenkel.

Das Postament stammt aus dem 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. Damals ist die Figur also neu aufgestellt worden zwischen zwei Säulen der Stützenreihe, die das Mittelschiff vom rechten Seitenschiff des Tempels trennte.

Entstehungszeit: Etwa 340. — Künstler: Praxiteles.

Das Motiv:

Mit der Rechten hielt Hermes dem Dionysoskinde eine Traube hin. Hermes trug wahrscheinlich einen Efeukranz im Haar.

Farbspuren: Reste vom Rot am Riemenwerk am rechten Fuß; ferner an den Lippen und im Haar (wo es wahrscheinlich als Grundierung für dunklere Farbe diente). Bemalt waren ferner die Chlamys und der Baum, dieser wohl braun. In dem Riemenwerk am rechten Fuß steckt ein Bronzestift, der wahrscheinlich ein Schmuckstück hielt. — Die Marmorarbeit ist an der Rückseite der Figur vernachlässigt.

Olympia, Bd. II, S. 157 f.; Bd. III, S. 194 f. (Treu).

156. 157. Weiblicher Kopf — sogen. „Aphrodite Petworth"

Sammlung Lord Leaconsfield, Chesterfieldhouse, London. — Feinster parischer Marmor. Lebensgroß. Gefunden im 18. Jahrhundert.

Die ganze Nase und ein Stück der Oberlippe ergänzt. Dis Gesicht ist geputzt, wobei die Mundwinkel und die Umgebung der Lippen etwas gelitten haben. Das Haar ist rauh, das Nackte poliert. Hinterkopf mit Haarschopf angestückt. Wahrscheinlich war der Kopf in eine bekleidete Statue eingesetzt.

Entstehungszeit: Etwa 340 v. Chr. — Kunstschule: Praxitelisch. Nach Furtwängler ein Original des Praxiteles.

Furtwängler: Meisterwerke, S. 640.
Katalog der Antikenausstellung im Burlington Fine Arts Club 1904, Nr. 22a.
Klein: Praxiteles, S. 279 f.

158. Relief von einer dreiseitigen Basis für einen Dreifuß

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1463. — Parischer Marmor. Höhe: 1.35 m. Gefunden 1853 in Athen, in der Nähe des Lysikratesmonumentes.

Auf der zweiten Seite der Basis ist eine Nike mit Opferschale dargestellt, auf der dritten Dionysos.

Wahrscheinlich stand die Basis mit dem Bronzedreifuß an der Dreifußstraße, die von der Stadt zum Theater des Dionysos am Südfuß der Akropolis führte, und ist ein Weihgeschenk für einen choregischen Sieg.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Praxitelisch.

Benndorf: Österreichische Jahreshefte 1899, S. 255 f.

159. Aphroditestatuette

British Museum, London. Kat.-Nr. 1084. — Bronze. Höhe: 27.5 cm. Erworben 1865 aus der Sammlung Pourtalès.

Beide Füße und linke Hand ergänzt. Das Mädchen hielt in den erhobenen Händen ein breites Haarband, um ihren Haarknoten damit zu binden.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Praxitelisch.

Murray: Greek Bronzes, S. 69.
Klein: Praxiteles, S. 286/87.
Bernoulli: Aphrodite, S. 300.

160. Torso eines Mädchens

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Griechischer Marmor. Höhe: 98 cm.

Fragment einer in Bruchstücken im Jahre 1886 in den ehemaligen Sallustgärten (Villa Spithoever) in Rom gefundenen Gruppe, die das Opfer der Iphigenie darstellte. Dieser Torso ist die Figur der Iphigenie.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhunderts. (?)

Eine vorläufige Wiederherstellung der Gruppe hat Franz Studniczka in der Festgabe des Leipziger archäologischen Seminars zum Winckelmannstage 1912 bekannt gemacht.

Bullettino comunale 1886, S. 390 ff. (Visconti).

161. 162. Torso eines Herakles

(Vorder- und Rückansicht)

Metropolitanmuseum, New York. — Griechischer Marmor. Gesamthöhe: 1.26 m. Höhe des Rückens: 60.5 cm. Aus Valladolid. Erworben etwa 1910.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Lysippisch.

163. 164. Das Mädchen von Anzio

Thermenmuseum, Rom. — Kopf und Büste parischer, Unterteil pentelischer Marmor. Höhe: 1.72 m. Gefunden 1878 in den am Meer gelegenen Ruinen eines römischen Palastes in Porto d'Anzio, 1909 aus dem Besitze des Fürsten Aldobrandini di Sarsina für das Thermenmuseum erworben.

Das Motiv:

Das Mädchen ist schreitend oder im Schreiten innehaltend dargestellt. Wahrscheinlich wollte sie die Gegenstände, die sie auf der runden Platte trägt — Wollbinde, Olivenzweig und Weihrauchgefäß — an einem Altar niederlegen. Die Hand des ursprünglich vor der rechten Brust vorbeigreifenden rechten Armes, (der mitgefunden, aber nicht angesetzt ist) hielt vielleicht eine kleine Girlande. Vermutlich stellt die Statue ein Mädchen dar, das an einem Altar ein Reinigungsopfer vornimmt oder als Ministrantin bei einem Opfer helfend beteiligt ist.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Nachfolge des Lysipp.

Altmann: Österreichische Jahreshefte 1903, S. 186.

Amelung: Brunn-Bruckmann, Text z. Tf. 583/84.

Bullettino comunale 1909, S. 167 ff. (L. Mariani).

S. Reinach: Revue archéologique 1909, S. 472.

Della Seta: Bollettino d'Artel, (1907), S. 113 ff.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Aufl. Nr. 1352.

165. Statuette eines jungen Mannes

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 13398. — Gefunden im Meere bei Antikythera. Bronze. Höhe: 44 cm.

Die Augäpfel waren aus Metall oder Glasfluß, das Glied besonders eingesetzt. Wahrscheinlich hielt die Rechte ein Schwert.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhdrts. — Kunstschule: Lysippisch.

Ephemeris archaeologiki 1902, Tf. XV und XVI.

Svoronos: Das Athener Nationalmuseum, S. 42, Tf. VII.

166. Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr.

182. — Parischer Marmor. Etwas über lebensgroß. Gefunden 1876 bei der Ausgrabung der Heiligtümer am Südabhang der Akropolis.

Am rechten Ohr sieht man Spuren von den Fingern der rechten Hand, auf dem Scheitel das Lager für die linke. Der Kopf trug außer der Binde noch einen Metallkranz. Nach einer sehr einleuchtenden Vermutung war Ariadne vor Dionysos sitzend dargestellt.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. — Kunstschule: Meister d.Niobegruppe (?).

Julius: Athenische Mitteilungen I (1876), S. 271.

B. Graef: Römische Mitteilungen IV (1889), S. 216 ff.

Studniczka, Jahrbuch des archäol. Inst. 1919, S. 107 f.

167—170. Der sog. Alexandersarkophag aus Sidon

Kaiserlich Ottomanisches Museum, Konstantinopel. — Auf dem Hauptbilde ist eine Schlacht dargestellt, in der Alexander der Große gegen Perser kämpft, wohl die Schlacht von Issos. Pentelischer Marmor. Höhe des ganzen Sarkophags: 2.06 m. Höhe des Reliefbandes: 46 cm. Ausgegraben in Sidon 1887.

Nach Studniczka war in dem Sarkophag Abdalonymos begraben, der König von Sidon, dem Alexander nach der Schlacht bei Issos das Königreich Sidon gegeben hatte.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 4. Jahrhdrts. — Kunstart: Attisch.

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon (1892).

Studniczka: Jahrbuch des archäol. Inst. 1894, S. 204 f.

Franz Winter, Der Alexandersarkophag aus Sidon (1912, mit 18 Farbtafeln).

168. Linke Ecke des Hauptbildes: Alexander im Kampfe gegen die Perser.

Farben: Grund weiß, Inkarnat elfenbeinfarbig, Haare rotbraun; Alexanders Löwenhelm braungelb, sein Mantel violett, der Leibrock rosa; das Pferd elfenbeinfarbig mit braunem Zaumzeug und blau umrandeter gelber Satteldecke. Die Tiara des Persers resedagelb, Rock und Hosen violett, die im Rücken erscheinenden Mantelärmel blau; das gestürzte Pferd braun mit heller Satteldecke.

169. Relief der rechten Schmalseite: Kampfszene.

Farben: Grund weiß; Inkarnat elfenbeinfarbig, ebenso das Pferd, mit reich geschmückter roter Decke. Haare rotbraun. Gewänder vorwiegend violett und blau. Die Tiaren der Perser resedagelb; die Helme der Griechen blau, grau und rot. Die Schilde außen gelblich, innen rot; der des Persers am linken Rande des Reliefs trägt, wie Winter entdeckt hat, auf violettem Grunde eine zeremonielle Darstellung des unter einem Baldachin thronenden Großkönigs nach persischem Vorbilde.

170. Relief der linken Schmalseite: Jagdszene.

Farben: Grund weiß; Inkarnat elfenbeinfarbig; Haare rotbraun. Gewänder violett, blau und rot, die Hosen zum Teil mit bunten Mustern. Schilde blau mit rotem Rand. Schuhe blau, rot, gelb. Das Pferd elfenbeinfarbig mit reich gezierter roter Satteldecke. Hund und Panther gelbbraun, der Panther mit dunkleren Flecken.

171. Porträtkopf der Königin Amastris (?)

Harward University, Cambridge,

Mass. (Nordamerika) (seit 1909). Vorher beim Earl of Ponsonby (England). — Marmor. Gesichtslänge: 21 cm. Gefunden vermutlich in Ostia.

Ein Stück der Nase ergänzt. Die Königin Amastris, Gemahlin des Dionysios von Herakleia am Pontus, der 306 starb, war in zweiter Ehe mit Lysimachos von 302—300 verheiratet, ward 289 in ihrem 56. Lebensjahr ermordet. Der Marmorkopf stand wahrscheinlich in einer Nische ihres Grabmals und gehörte zu einer Statue in trauernder Haltung.

Entstehungszeit: Anfang des 3. Jahrhunderts.

Burlington: Fine Arts Club, Ausstellung 1904, Nr. 29.

Six: Römische Mitteilungen 1912, S. 86f.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 24.

172. Kopf einer aufschauenden Frau

Museum zu Alexandria. — Griechischer Marmor.

Lebensgroß. Nichts ergänzt. Haare, Nase, ein Stück der Oberlippe, Augen, rechte Augenbraue stark bestoßen.

Entstehungszeit: Vielleicht Ende des 4. Jahrhunderts.

173. 174. Porträt Ptolemaios' I. (Soter) von Ägypten (König 306, † 283)

Louvre, Paris. — Parischer Marmor. Gesicht 24 cm. hoch. Einstmals im Besitz des Bildhauers Pajou. Gefunden in Griechenland.

Ergänzt: Hals, Hinterkopf, Ohren, Nasenspitze, Diadem.

Wolters: Römische Mitteilungen IV, S. 33 ff.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 23.

175. Porträtstatuette des Hermarchos (?)

Metropolitan-Museum, New York. — Grüne Bronze. Höhe: 26 cm.

Hermarchos war Schüler des Epikur. Nach dessen Tode (268) ward er Schulhaupt.

Die Statuette stand auf einem ionischen Bronzesäulchen. Die Füße waren gebrochen, passen aber mit der Figur zusammen.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 3. Jahrhunderts; doch könnte die Arbeit auch aus der frühen römischen Kaiserzeit stammen, wäre dann also eine Kopie.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts (Juni 1911).

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 26.

176. 177. Herrscherkopf aus Pergamon (Seleukos Nikator?)

Staatl. Museen, Berlin, P. 130. — Parischer Marmor. Höhe: 35 cm. Braunrot im Haar. Farbspuren in einem Auge. Gefunden in Pergamon.

Der Kopf läßt zwei verschiedene Zustände erkennen. Im zweiten wurde er oben abgearbeitet, um einen reicheren Haarkranz aufzusetzen, und das Gesicht durch Überarbeitung geglättet. Man hat also aus einem Porträt nach der Wirklichkeit später ein idealisiertes Bildnis gemacht. — Der Dargestellte galt bisher als Attalos I., doch macht neuerdings Delbrück wahrscheinlich, daß es sich um Seleukos Nikator (306—281) handelt.

Entstehungszeit: Kurz vor 281. — Kunstschule: Pergamenisch.

Altertümer von Pergamon, Bd. VII, 1, S. 144, Nr. 130.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 27.

178. 179. Bildnis einer Ptolemäerin als Isis, vielleicht Königin Berenike II. von Ägypten (247—222), Gemahlin Ptolemaios' III.

Antiquarium comunale, Rom (auf

dem Caelius). — Großkörniger griechischer Marmor. Höhe: 39 cm. — Gefunden 1887 bei S. Clemente in Rom.

Der Kopf war in eine Statue eingelassen. Der Hals ist leise nach links geneigt, der Kopf etwas nach rechts gedreht. —

Hals und Kopf des Geierbalges und die Enden der Perücke waren aus Marmor angestückt. Die Augen bestanden aus anderem Material (Metall oder Glas). Auf dem Kopf saß vermutlich eine Art Krone mit zwei Ammonsfedern oder einer Sonne zwischen Kuhhörnern, als Kopfputz der Isis. Daß ägyptische Königinnen als Gottheiten auftreten, ist auch sonst belegt.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 3. Jahrhunderts.

Helbig-Amelung, Führer, 3. Aufl., Nr. 1037.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 28.

180. Euthydemos I., König von Baktrien

Museo Torlonia, Rom. Aus der venezianischen Sammlung Giustiniani. — Griechischer Marmor. Lebensgroß.

Unter dem Sonnenhelm sieht man ein Diadem. Der Kopf war etwas nach der rechten Schulter gedreht. Nasenspitze modern. An dem Sonnenhelm rechts und links ein Flicken. Nasenrücken, Teile der Epidermis und der Rand des Sonnenhelms überarbeitet.

Entstehungszeit: Ende des 3. Jahrhunderts.

Six: Römische Mitteilungen 1894, S. 107 f.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tf. 29.

181. Antiochos III. (der Große) von Syrien (222—187)

Louvre, Paris. — Marmor. Höhe: 33 cm. Provenienz: Italienische Privatsammlung, unter Napoleon III. nach Paris gebracht.

Ergänzt: Nasenspitze, Ohrenränder, ein Stück des Halses unterhalb der Haare und das linke Ende der Königsbinde.

Entstehungszeit: Um 200 v. Chr.

Arndt-Bruckmann: Griechische u. römische Porträts, Nr. 103—104.

Hekler: Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Tf. 123.

182. 183. Weiblicher Kopf aus Pergamon

Staatl. Museen, Berlin, P. 90. — Parischer Marmor. Höhe: 30.5 cm. Gefunden 1880 in einer Cisterne südöstlich des großen Altars.

Nasenspitze abgestoßen. Das Stück Haarmasse, das auf der rechten Seite fehlt, war mit zwei Metallzapfen eingesetzt. Geringe Verletzungen am Kinn, an den Lippen, über dem linken Auge und am Haar über der Stirn. Der Kopf gehörte wahrscheinlich zu einer bewegten Figur.

Entstehungszeit: Zweites Jahrhundert.

Altertümer von Pergamon, Bd. VII, 1, S. 117, Nr. 90 (Tf. XXV).

184. Mädchenkopf aus Chios

Museum of Fine Arts, Boston. — Parischer Marmor. Lebensgroß. Gefunden um 1850 auf Chios.

Das Gesicht mit Säure gereinigt. Das Haar über dem rechten Ohr fehlt. Der Kopf trug einen separat gearbeiteten Schleier.

Entstehungszeit: Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Studniczka: Athenische Mitteilungen 1888, S. 188.

Burlington Catalogue 1904, Tf. XXXII.

A. Rodin: Le Musée 1904 (November-Dezember).

John Marshall: Antike Denkmäler II, Tf. 59.

185—191. Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

Staatliche Museen, Berlin. — Großkristallinischer, bläulicher Marmor. Höhe: 2.25—2.30 m.

Der Altar des Zeus auf der Burg von Pergamon, ein riesiges 5½ m hohes Podium mit breiter Freitreppe im Westen und einem von Säulenhallen umschlossenen Opferhofe oben auf der Plattform, ward unter Eumenes II. von Pergamon um 180 v. Chr. errichtet als Denkmal seiner Siege, besonders über die Galater. — Ausgegraben 1878 bis 1880 von K. Humann, A. Conze und anderen im Auftrage der Berliner Museen.

Der über 120 m lange Fries, der das Podium und die Treppenwangen umzog, stellte den Kampf der Götter mit den Giganten dar. Im Süden kämpften die Titanen, im Osten die Olympier, im Norden die Sternbilder, im Westen die Meergötter und der dionysische Thiasos.

Die Anordnung des Frieses steht nach jahrzehntelanger, besonders von Puchstein und Winnefeld geleisteter Arbeit in der Hauptsache fest. Zur Erklärung und Deutung hat Carl Robert das Wichtigste beigetragen. Eingehende kunstgeschichtliche Analysen gaben Heinrich Brunn und neuerdings A. v. Salis.

Altertümer von Pergamon, Bd. III, 2: Die Friese des großen Altars (Winnefeld).

Puchstein: Zur pergamenischen Gigantomachie (Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1888 und 1889).

Robert: Die Götter in der pergamenischen Gigantomachie (Hermes 1911, S. 217 f.).

Brunn: Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. (Kleine Schriften II, S. 430 f.)

A. v. Salis: Der Altar von Pergamon 1912.

185. Relief von der Südseite: Helios, mit seinem Wagen von rechts anfahrend, greift einen Giganten an; ein zweiter liegt tot am Boden.

Pergamon II, 2, Tf. 4.

186. Relief von der Ostseite. Von links nach rechts Klytios (Gigant), die dreileibige Hekate, Otos und Aigaion (Giganten), Artemis.

Pergamon III, 2, Tf. 8.

187. An 186 anschließende Platte der Ostseite. Von links nach rechts: Leto, Tityos (Gigant), Apollon, Ephialtes (Gigant).

Pergamon III, 2, Tf. 9.

188. Relief von der Ostseite: Zeus im Kampfe mit den Giganten Porphyrios und Alkyoneus.

Pergamon III, 2, Tf. 11.

189. Relief von der Westseite (linke Treppenwange): die Seegötter Nereus und Doris, zusammen mit Hephaistos (?) und Eurynome (?) im Kampfe gegen Giganten.

Pergamon III, 2, Tf. 22.

190. Kopf des Giganten Alkyoneus aus dem Relief Nr. 188.

Pergamon III, 2, Tf. 26.

191. Kopf des Giganten Otos aus dem Relief Nr. 186.

Pergamon III, 2, Tf. 28.

192. 193. Die Nike von Samothrake

Louvre, Paris. — Parischer Marmor. Höhe der Statue: 1.98 m. Gefunden 1863 von dem französischen Vizekonsul Champoiseau auf Samothrake.

Die Statue ist aus mehr als 100 Bruchstücken zusammengesetzt, der rechte Flügel und die linke Brust- und Schulterpartie bis zur Mitte des Halsansatzes sind ergänzt.

Die bisher geltende Annahme, es

handle sich um ein Denkmal für den großen, im Jahre 306 erfochtenen Seesieg des Demetrios Poliorketes über Ptolemaios, ist neuerdings erschüttert.

Motiv: Die Nike hielt mit der Linken eine Kreuzstange (Gestell für Tropaion oder Flaggenstock), in der Rechten etwa eine Binde. Sie stand auf einem Schiffsvorderteil, auf einer Höhe, dem Meere zugewendet. Der Rücken ist nicht so weit ausgearbeitet wie die anderen Seiten.

Entstehungszeit: Zweites bis erstes Jahrhundert v. Chr. (?)

Benndorf und Conze: Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, Bd. II, S. 55 ff.

Klein: Gesch. d. griech. Kunst III, 288 f.

Sieveking und Buschor: Münchner Jahrbuch d. b. K. 1912, II, S. 123 f.

194. Kopf eines sterbenden Persers

Fragment einer Statue

Thermenmuseum zu Rom. — Griechischer Marmor. Gesichtslänge: 20 cm. Gefunden 1867 auf dem Palatin in Rom.

Wahrscheinlich war die Statue, zu welcher dieser Kopf gehört, in liegender Haltung dargestellt.

Entstehungszeit: Zweites Jahrhundert v. Chr.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Aufl., Bd. II, Nr. 1354.

195. Torso eines Galliers (?)

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 247. — Parischer Marmor. Höhe: 92 cm. Gefunden 1883 auf Delos.

Der Torso rührt wahrscheinlich von einem Denkmal her, durch das ein sonst unbekannter Sosikrates auf Delos einen Sieg verherrlicht hat, den des Attalos' I. dritter Sohn Philetairos während der Regierung seines Bruders Eumenes' II. im Jahre 183 oder 171 erfocht. Von der auf dem Postament aufgestellten Kampfgruppe, einem Werke des Nikeratos, ist nur dieser Torso erhalten; die Reiterfigur des Philetairos gilt als verloren.

Entstehungszeit: Erstes Drittel des 2. Jahrhunderts.

Wolters: Athenische Mitteilungen 1890, S. 188.

Mahler: Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts XX, S. 26.

v. Bienkowsky: Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst (Wien 1908).

196. Kopf eines Galliers

Museum in Kairo. — Parischer Marmor. Höhe: 37.5 cm. Gefunden in Thasos (?).

Entstehungszeit: Zweites Jahrhundert.

Catalogue général du Musée du Caire, Nr. 27475 (Edgar, Greek Sculpture).

Th. Schreiber: Der Gallierkopf des Museums zu Gizeh.

v. Bienkowsky: Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst, S. 35.

197. 198. Die Venus von Milo

Louvre, Paris. — Parischer Marmor. Überlebensgroß. Gefunden 1820 auf Melos, vom Marquis de Rivière gekauft und Louis XVIII. von Frankreich geschenkt.

Ergänzungen: Nasenspitze, ein Stück der Oberlippe und der große Zeh des rechten Fußes.

Motiv: Linker Arm horizontal. Unterarm nach dem Kopfe zu gebogen. Hand mit Apfel nach unten (erhalten!). Rechter Arm faßt den unteren Rand des über die Schenkel geschlagenen Mantels.

Entstehungszeit: Zweites oder erstes Jahrhundert v. Chr. — Kunstschule: Werk einer hellenistischen eklektischen Richtung, mit starker Anlehnung an einen

berühmten Typus des 4. Jahrhdrts. (sog. Venus von Capua).

S. Reinach: Gazette des Beaux-Arts 1890, S. 376 ff.

Ravaisson: La Venus de Milo (Paris 1892).

Furtwängler: Meisterwerke, S. 601 f.

Comptes rendus Ac. Inscr. et Belles-lettres 1900, S. 467 f.

199. Bronzestatuette eines Negerknaben

Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale), Paris. — Höhe: 20 cm. Gefunden 1763 in Châlon-sur-Saône.

In den Augen Reste der Silberfüllung. Der Knabe hielt ein Saiteninstrument im linken Arm.

Kunstschule: Alexandrinisch.

Babelon et Blanchet: Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009.

Rayet: Monuments de l'Art Antique II, Tf. 15.

Schreiber: Athenische Mitteilungen X (1885), S. 395.

Schrader: 60. Berliner Winckelmanns-Programm, S. 25 f.

200. 201. Der Torso vom Belvedere

Vatikanisches Museum, Belvedere, Rom. — Feinkörniger, gelblicher Marmor. Höhe: 1.59 m. Der Torso gehörte 1430 den Colonna in Rom. Unter Papst Clemens VII. 1523/24 nach dem Vatikan gebracht.

Ergänzt: Fast die ganze Rückseite des Sitzes, sowie kleinere Stücke vorn. Ziemlich viele Anstückungen.

Das Motiv:

Das rechte Knie stand etwas höher als das linke, der rechte Unterschenkel war etwas zurückgesetzt, der Fuß trat mit ganzer Sohle auf. Der linke Unterschenkel war schräg vorgestreckt und etwas nach außen gebogen. Der rechte Oberarm war gesenkt und mäßig vorgenommen, der Unterarm scheint in Verbindung mit dem Oberschenkel gestanden zu haben. Der linke Oberarm war etwas erhoben und seitlich abgestreckt. Leib und Kopf etwas nach vorn gestreckt und links gedreht.

Man hielt die Statue lange für einen Herakles, weil man das Fell auf dem Block für ein Löwenfell ansah. Das ist es aber nicht. Heute denkt man eher an einen Polyphem oder einen Prometheus, doch ist die endgültige Erklärung noch nicht geglückt.

Entstehungszeit: Erstes Jahrhundert v. Chr. — Künstler: Apollonios, Sohn des Nestor aus Athen, ein eklektischer Künstler, der mit Anlehnung an Lysipp (Bewegungsmotiv) arbeitet.

Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom 1759. (Werke, hrsg. v. Fernow, Bd. I, S. 267 f.)

B. Sauer: Der Torso vom Belvedere.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, Nr. 3, S. 9.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Aufl., Nr. 124.

202. Kopf einer schlafenden Erinnys — die sogenannte Medusa Ludovisi

Fragment eines Hochreliefs

Thermenmuseum, Rom. — Pentelischer Marmor. Höhe: 54 cm.

Ergänzt: Nase, Teil der Unterlippe, ein Stück der Locke unter dem Unterkinn, rückwärtiger Teil des Hinterkopfes.

Wahrscheinlich der Rest einer Kolossalreliefgruppe, welche die auf der Verfolgung des Orest eingeschlafenen Erinnyen darstellte.

Entstehungszeit: Spät-hellenistisch.

W. Amelung bezweifelt, daß es sich hier um ein hellenistisches Originalwerk handelt und sieht es lieber als römische Kopie an. Die Frage ist jedoch noch nicht gelöst.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Aufl., Nr. 1301.

203. 204. Die Laokoongruppe

Vatikanisches Museum, Hof des Belvedere, Rom. — Griechischer Marmor. Höhe: 2.42 m (gemessen von der rechten Hand des Laokoon bis zur Basis). Gefunden 1506 wahrscheinlich vor der Nische eines mit Stuck und Malerei reich geschmückten Saales, der ursprünglich zum Goldenen Hause des Nero gehörte.

Ergänzungen: 1. Figur des Laokoon: Rechter Arm mit Schulter und Schlange (falsche Ergänzung von Bandinelli und Montorsoli: der Arm war fast bis an den Kopf herab gekrümmt). Einige Stücke am Oberschenkel außen, ein Teil des linken Fußes und einige Zehen. Ein breiter Streifen des Gewandes. — Laokoon trug einen Kranz im Haar. 2. Älterer Sohn: Ein Teil des Hinterkopfes, Nasenspitze, halber rechter Unterarm mit Hand. Ein Stück am Oberarm bei der Schlange. Die Zehen der Füße und ein Stück Gewand. 3. Kleinerer Sohn: Hinterkopf, Nasenspitze, rechter Arm mit Schlange, fünfter und vierter Finger der linken Hand, Zehen des rechten Fußes. Der rechte Arm ist falsch ergänzt: er muß schlaff vorwärts oder seitwärts nach dem Kopfe zu gefallen sein. — Endlich sind viele Stücke an den Schlangenleibern ergänzt. — Die ganze Basisplatte außer dem Stück unter den Füßen des Vaters und des älteren Sohnes ist neu. — Gestückt sind sicher drei Teile. Überall Überarbeitung. Die nicht zu Ende geführte Glättung ist nicht antik. — Entstehungszeit: Etwa 50 v. Chr. — Künstler: Agesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, Nr. 74, S. 181.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Aufl., Nr. 151.

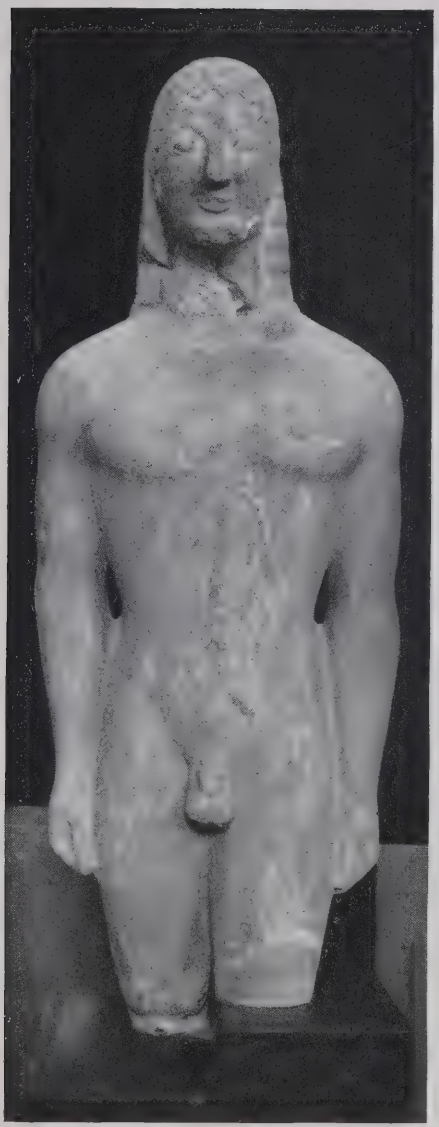
L. Pollak: Der rechte Arm des Laokoon. Römische Mitteilungen XX (1905), S. 277 f.

F. Weege, Das Goldene Haus des Nero. Jahrbuch des archäologischen Instituts 1913, S. 231 f.

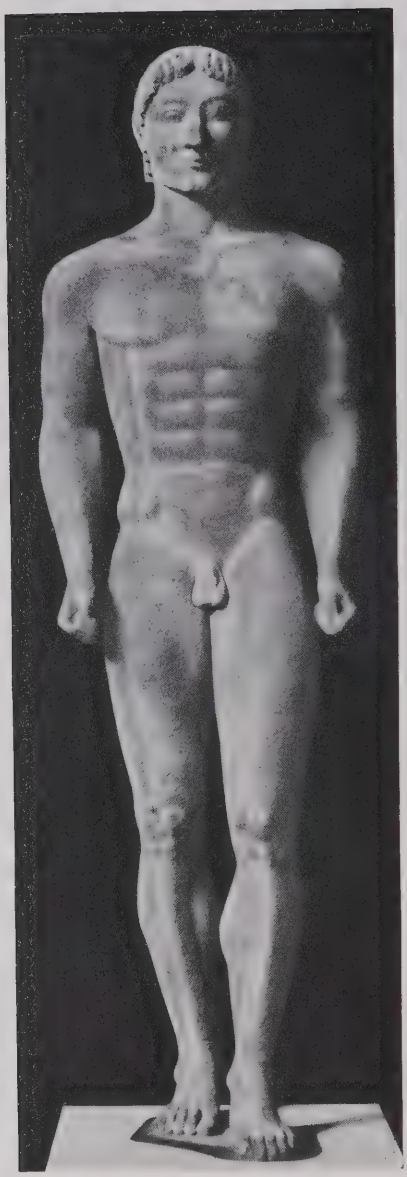
TAFELN

1. Athen. — Apollofigur aus dem Heiligtum des Apollon Ptoios

2. Athen. — Kopf einer Jünglingsstatue vom „Apollo“typus



3. Athen. — Der „Apollo“ von Thera



4. München. — Jünglingsfigur vom „Apollo“typus

5. Athen. — Herakles mit dem Triton ringend

6. Athen. — „Typhon“gruppe

7. Athen. — „Typhon“gruppe (Teilansicht)

8. Athen. — Der Kalbträger

9. Athen. — Die Sphinx von Spata

10. 11. Delphi. — Zwei Metopen eines Schatzhauses

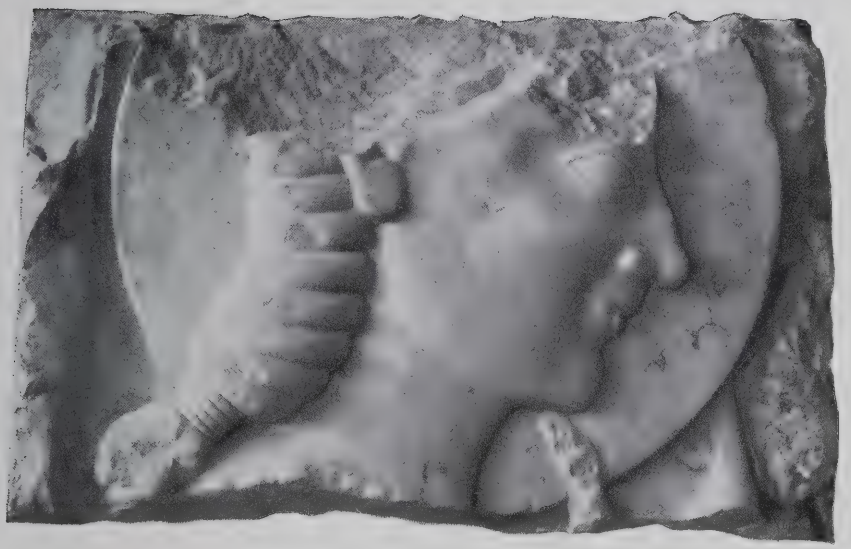
12. Palermo. — Die Perseusmetope vom Tempel C in Selinunt

13. Berlin. — Frauenköpfchen aus Milet

14. London. — Relief von der Nordseite des sogen. Harpyienmonumentes von Xanthos

15. Kopenhagen. — Jünglingskopf aus Cypern

16. Paris. — Kopf eines bärtigen Mannes — der sogen. Rampinsche Kopf



17. Athen. — Fragment einer Grabstele

18. Athen. — Mädchenstatue von der Akropolis

19. Athen. — Mädchenstatue von der Akropolis (Teilansicht)

20. Athen. — Mädchenstatue von der Akropolis

21. Athen. — Die Aristionstele von Aristokles

22. Athen. — Die Aristionstele von Aristokles (Teilansicht)

23. Athen. — Grabstele eines Kriegers

24. Athen. — Theseustorso, Fragment einer Kampfgruppe

25. Athen. — Weihgeschenk eines Reiters

26. Athen. — Athena im Kampfe mit einem Giganten

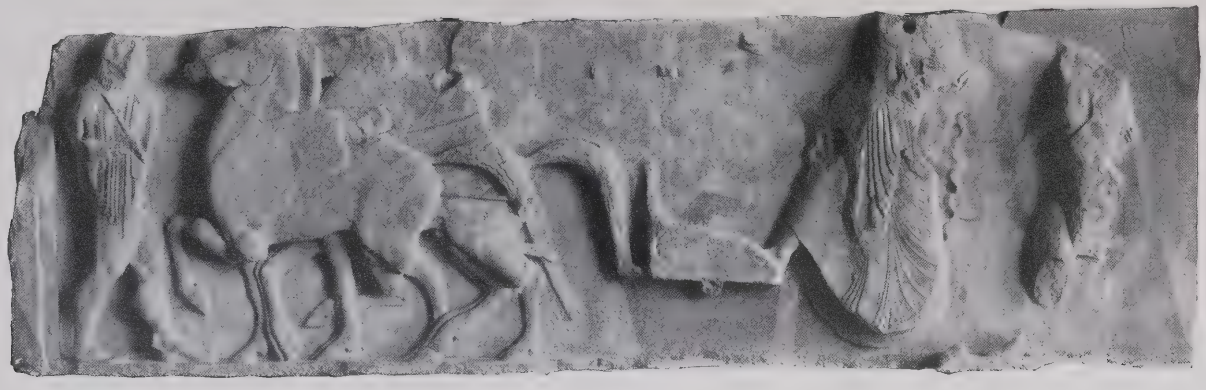
27. Athen. — Relief einer wagenbesteigenden Gottheit

28. Kopenhagen. — Jünglingskopf — der sogen. Rayetsche Kopf

29. Berlin. — Porträtkopf eines Mannes — der sogen. Sabouroffsche Kopf

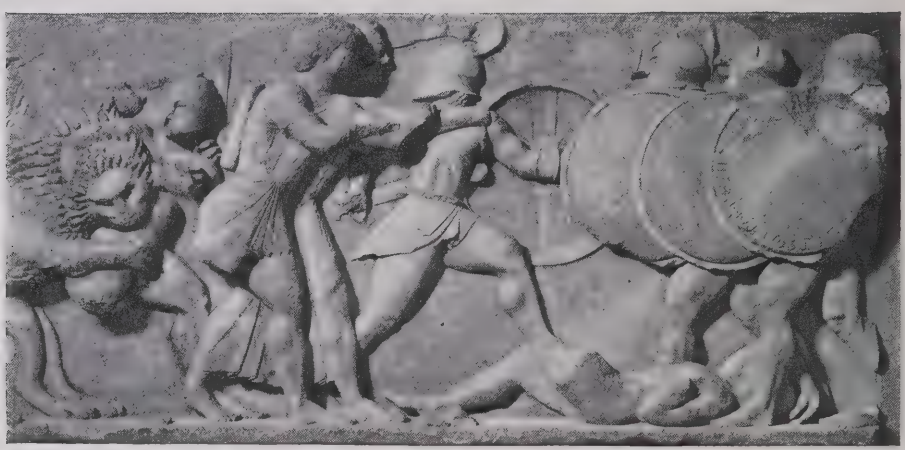
30. Athen. — Torso eines Jünglings

31. 32. Delphi. — Karyatide vom Schatzhaus der Siphnier



33. Delphi. — Relief vom Friese des Siphnierschatzhauses

34. 35. Delphi. — Reliefs vom Friese des Siphnierschatzhauses



36. 37. Delphi. — Reliefs vom Friese des Siphnierschatzhauses

38. Chalkis. — Gruppe eines Frauenraubes vom Tempel des Apollon Daphnephoros in Eretria

39. 40. Chalkis. — Gruppe eines Frauenraubes vom Tempel des Apollon Daphnephoros in Eretria. (Teilansicht)

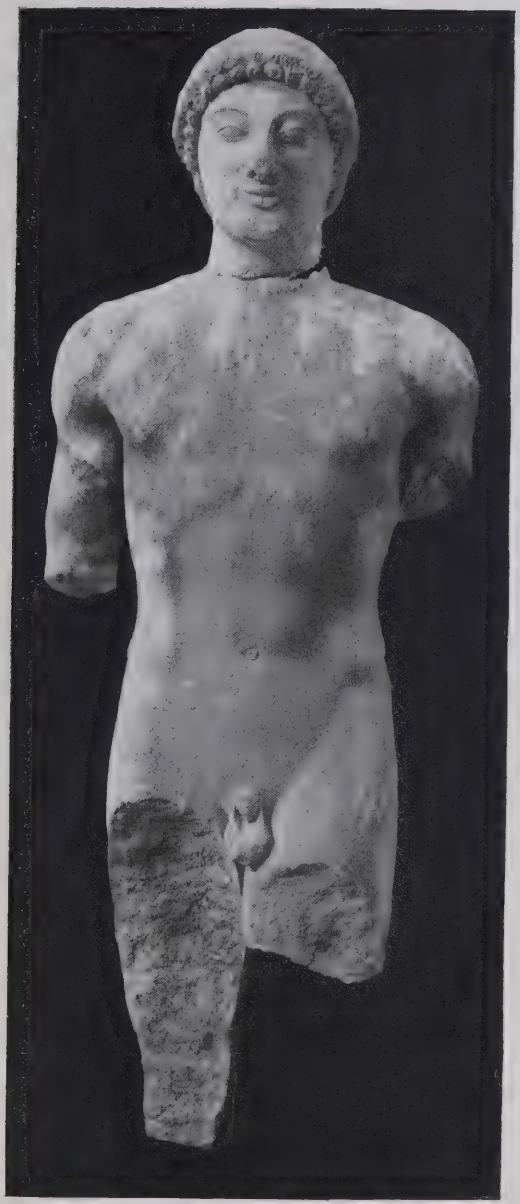
41. Berlin. — Thronende Göttin

42. Berlin. — Thronende Göttin
(Teilansicht)

43. Athen. — Bronzestatuette eines Jünglings

44. Athen. — Poseidonstatue. Bronze

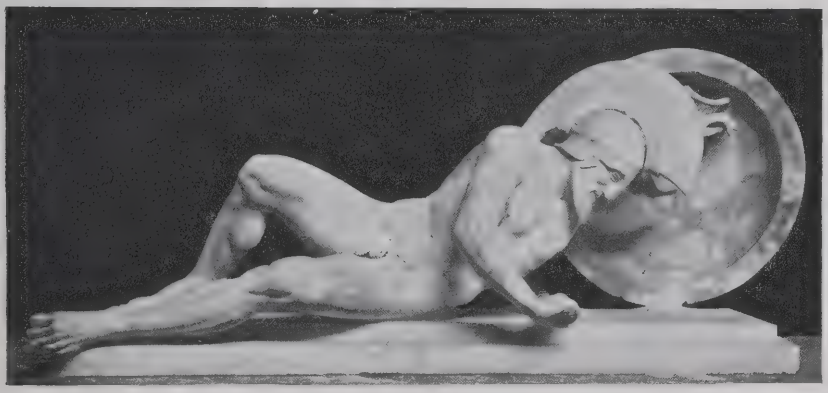
45. Delphi. — Metope vom Schatzhaus der Athener



46. Athen. — Statue eines „Apollo“
aus dem Ptoion

47. München. — Herakles
(aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina)

48. München. — Figur eines Zugreifenden
(aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina)



49. München. — Figur eines Sterbenden
(aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina)

50. Neapel. — Bronzekopf eines Jünglings

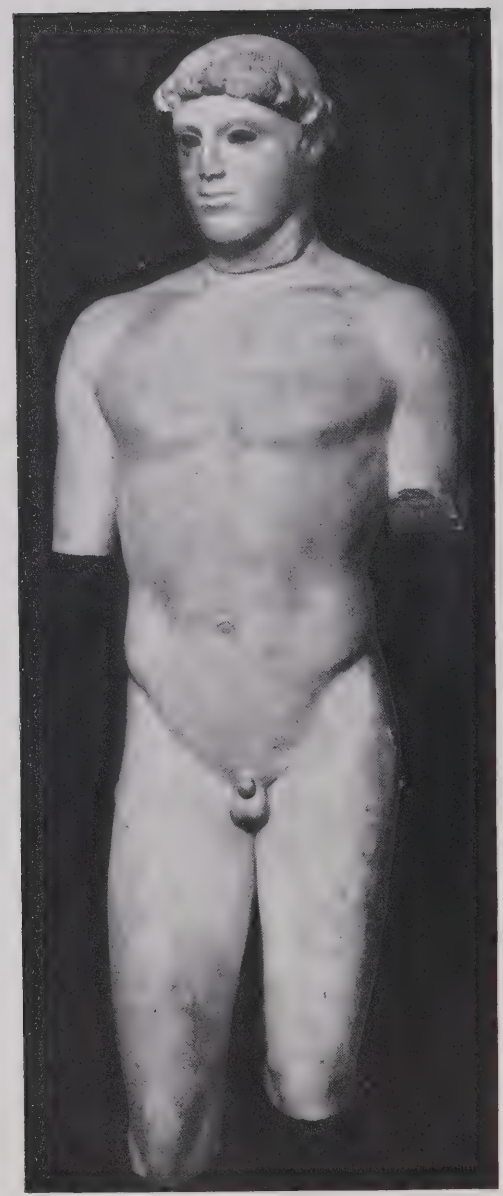
51. Athen. — Bronzekopf eines Knaben

52. Athen. — Bronzekopf eines bärtigen Mannes

53. Athen. — Weihgeschenk des Euthydikos

54. Athen. — Fragment eines Frauenkopfes mit Polos

55. 56. Athen. — Kopf eines Epheben — der sogenannte Blondkopf



57. Athen. — Statue eines Jünglings

58. 59. Delphi. — Wagenlenker

60. Delphi. — Wagenlenker (Teilansicht)

61. Palermo. — Metope vom Heraion [Tempel E] in Selinunt

62. Rom. — Das sogenannte Ludovisische Relief

63. 64. Rom. — Das sogenannte Ludovisische Relief

65. Boston. — Das Gegenstück zum Ludovisischen Relief

66. 67. Boston. — Das Gegenstück zum Ludovisischen Relief

68. Olympia. — Apollo (aus dem Westgiebel des Zeustempels)

69. Olympia. — Apollo, Teilansicht (aus dem Westgiebel des Zeustempels)

70. Olympia. — Kentaur, ein Mädchen raubend (aus dem Westgiebel des Zeustempels)

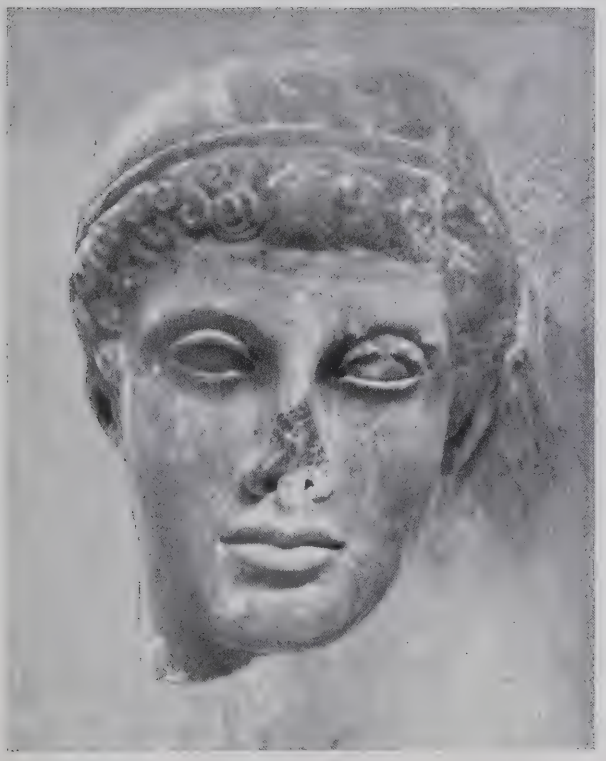
71. 72. Olympia. — Kopf des Theseus (aus dem Westgiebel des Zeustempels)

73. Olympia. — Oinomaos (aus dem Ostgiebel des Zeustempels)

74. Olympia. — Kniendes Mädchen (aus dem Ostgiebel des Zeustempels)

75. Olympia. — Liegender Jüngling (aus dem Ostgiebel des Zeustempels)

76. 77. Olympia. — Metopen vom Zeustempel

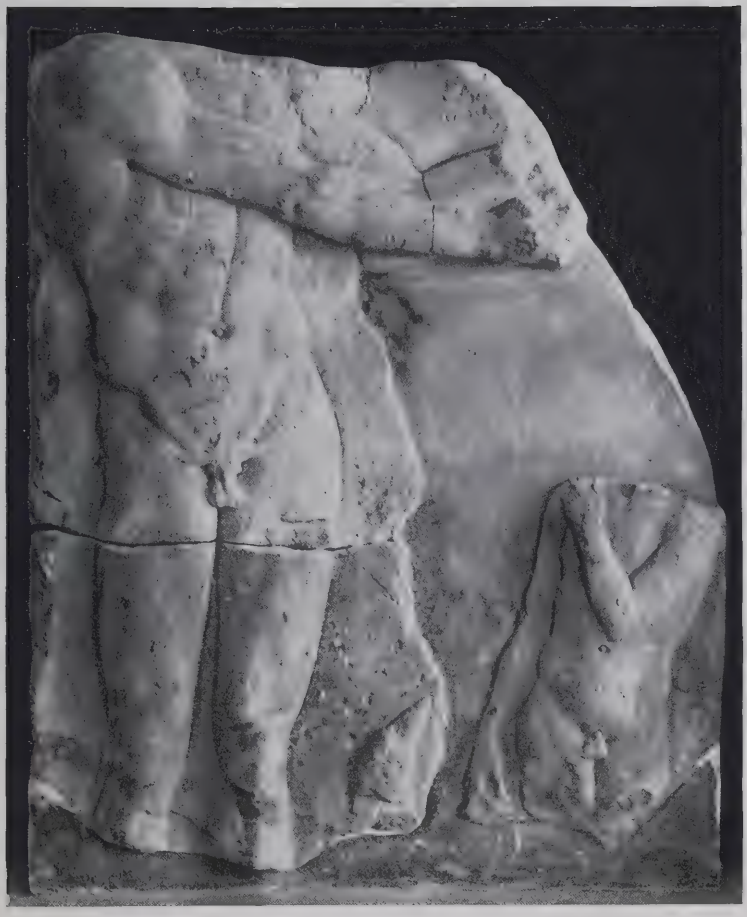


78. Olympia. — Kopf der Athena aus der Löwenmetope des Zeustempels

79. Lincolnshire. — Relief eines Mädchens mit zwei Tauben

80. Die Sphinx von Ägina

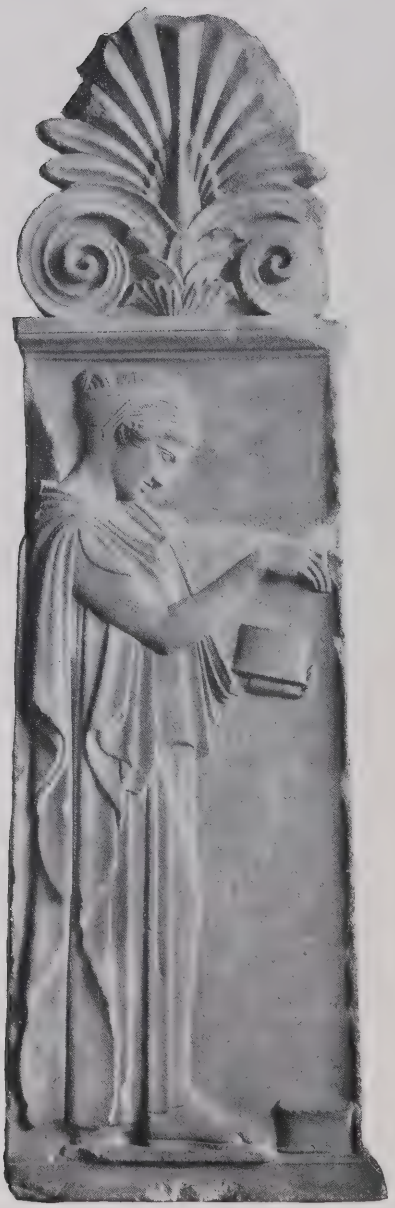
81. 82. Der sogenannte Apollon Chatsworth



83. Delphi. — Fragmente von der Grabstele eines Apoxyomenos

84. Rom. — Sogenannte „Niobide der Banca commerciale“

85. Kopenhagen. — Liegender Niobide



86. Berlin. — Grabstele eines Mädchens — die sogenannte Stele Giustiniani

87. 88. Athen. — Bronzestatuette eines Athleten

89. Florenz. — Jünglingsfigur — der sogenannte Idolino

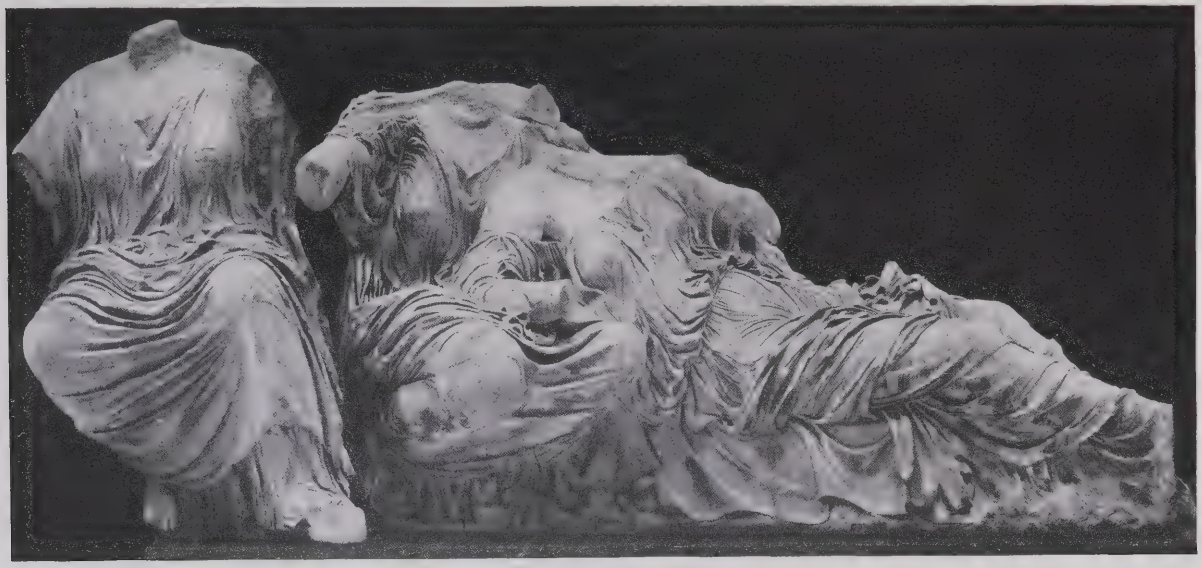
90. Florenz. — Jünglingsfigur — der sogenannte Idolino

91. Athen. — Das Eleusinische Weihrelief

92. 93. London. — Zwei Metopen von der Südseite des Parthenon

94. London. — Der sogenannte „Theseus“ (aus dem Ostgiebel des Parthenon)

95. London. — Pferdekopf vom Gespann der Selene
(aus dem Ostgiebel des Parthenon)



96. London. — Die sogenannten „Tauschwestern“ (aus dem Ostgiebel des Parthenon)

97. London. — Der sogenannte „Kephissos“ (aus dem Westgiebel des Parthenon)

98. London. — Torso der Iris (?) (aus einem Giebel des Parthenon)

99. 100. Athen. — Reliefplatten vom Friese des Parthenon

101. 102. Athen und London. —
Reliefplatten vom Friese des Parthenon

103. Olympia. — Die Nike des Paionios

104. Athen. — Grabstele eines Jünglings

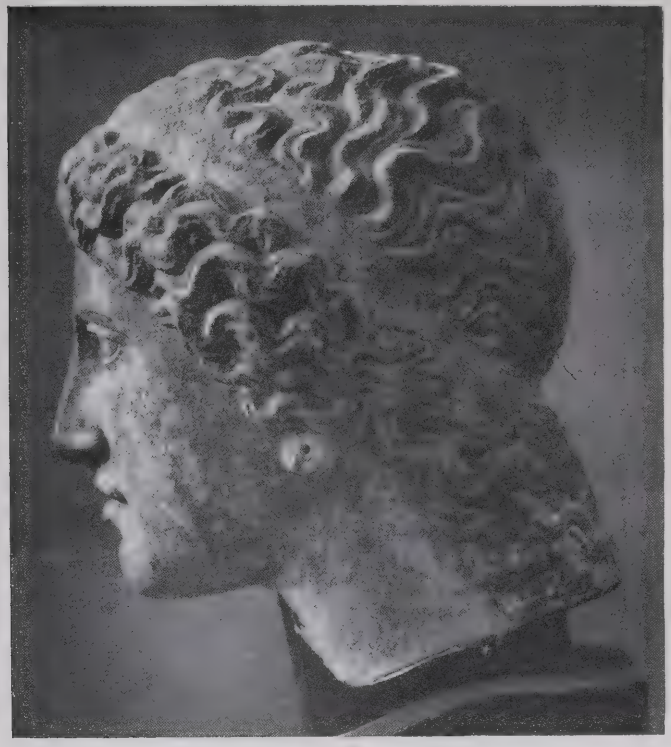
105. 106. München. — Bronzestatuette eines nackten Mädchens

107. London. — Laufende Nereide vom Nereidenmonument in Xanthos

108. 109. Wien. — Reliefs vom Friese des Heroons von Gjölbaschi-Trysa

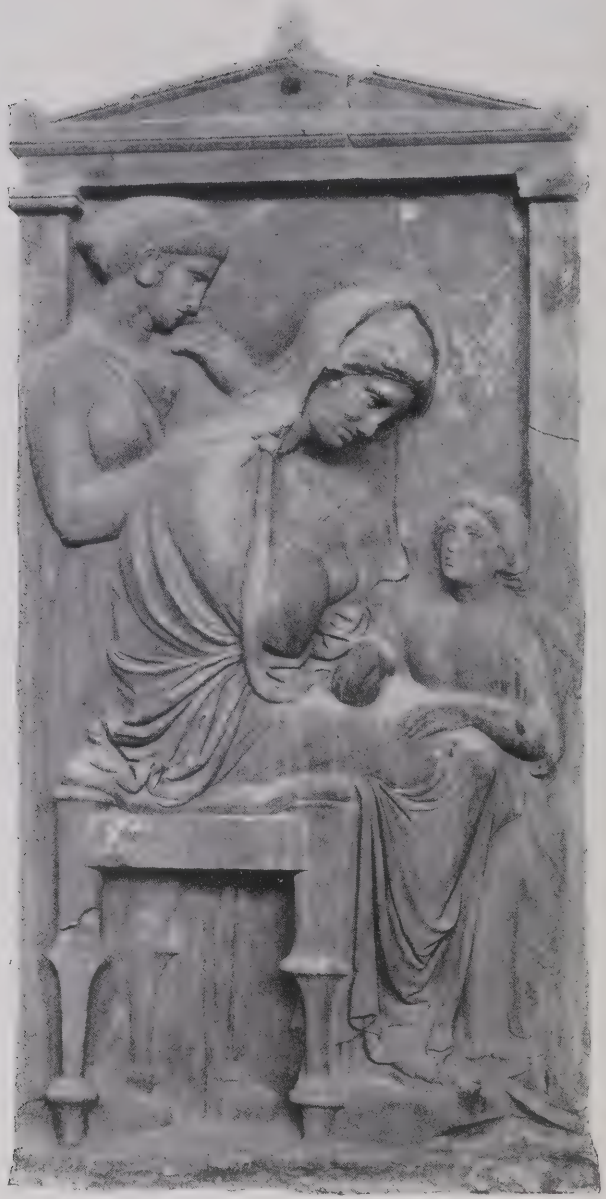
110. London. — Relief vom Friese von Phigalia-Bassae

111. London. — Relief vom Friese von Phigalia-Bassae



112. 113. Athen. — Frauenkopf vom Westgiebel des jüngeren Heratempels bei Argos

114. Athen. — Metope vom Heraion bei Argos

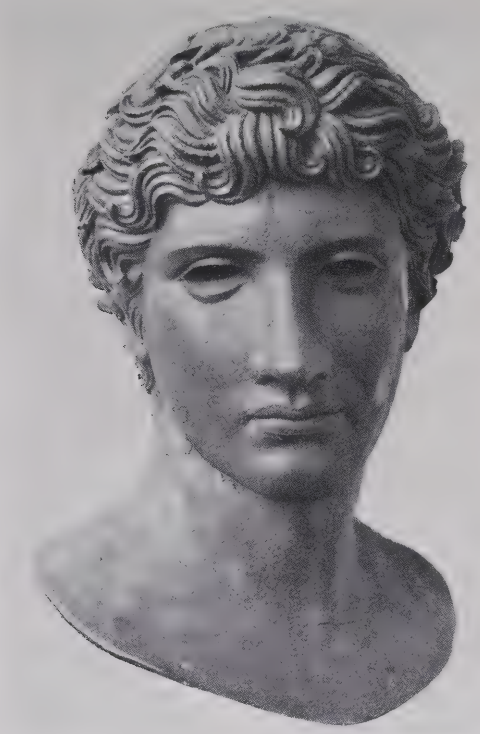


115. Athen. — Grabstele der Polyxena

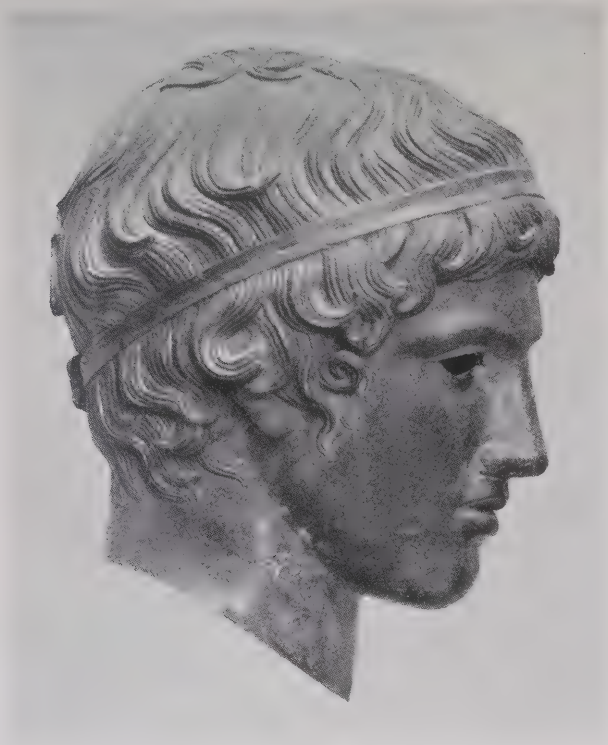
116. Athen. — Kore vom Erechtheion

117. Berlin. — Weihrelief eines Apobaten aus Oropos

118. Athen. — Relief von der Nikebalustrade



119. Paris. — Bronzekopf eines Siegers



120. München. — Bronzekopf eines Knaben

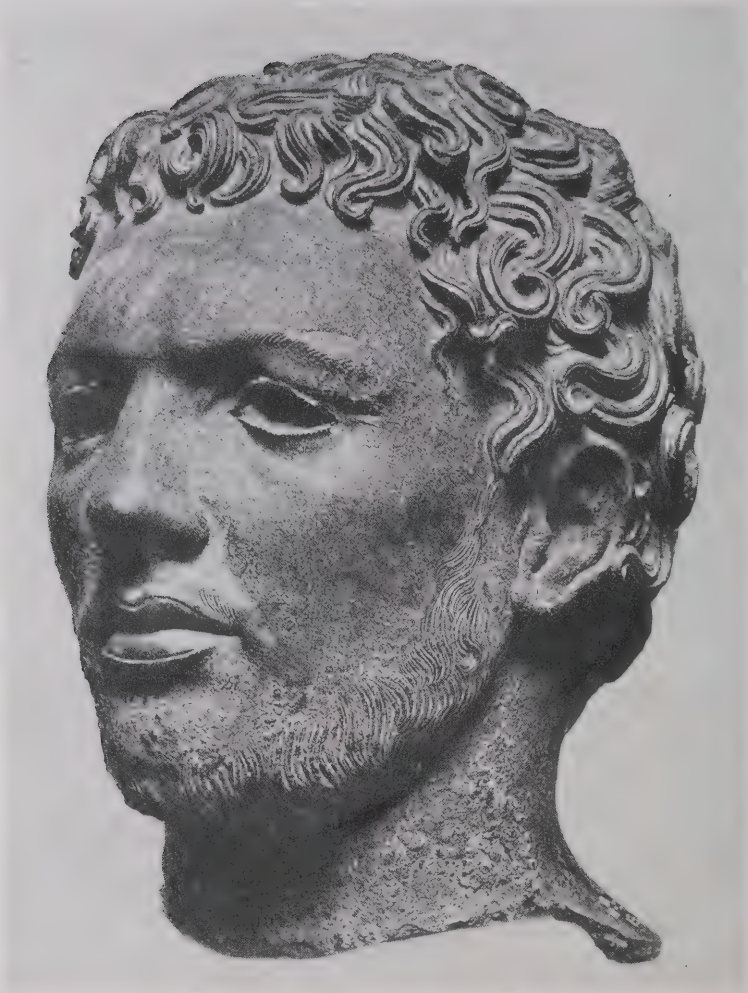
121. Athen. — Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia

122. Athen. — Grabstele eines Jünglings

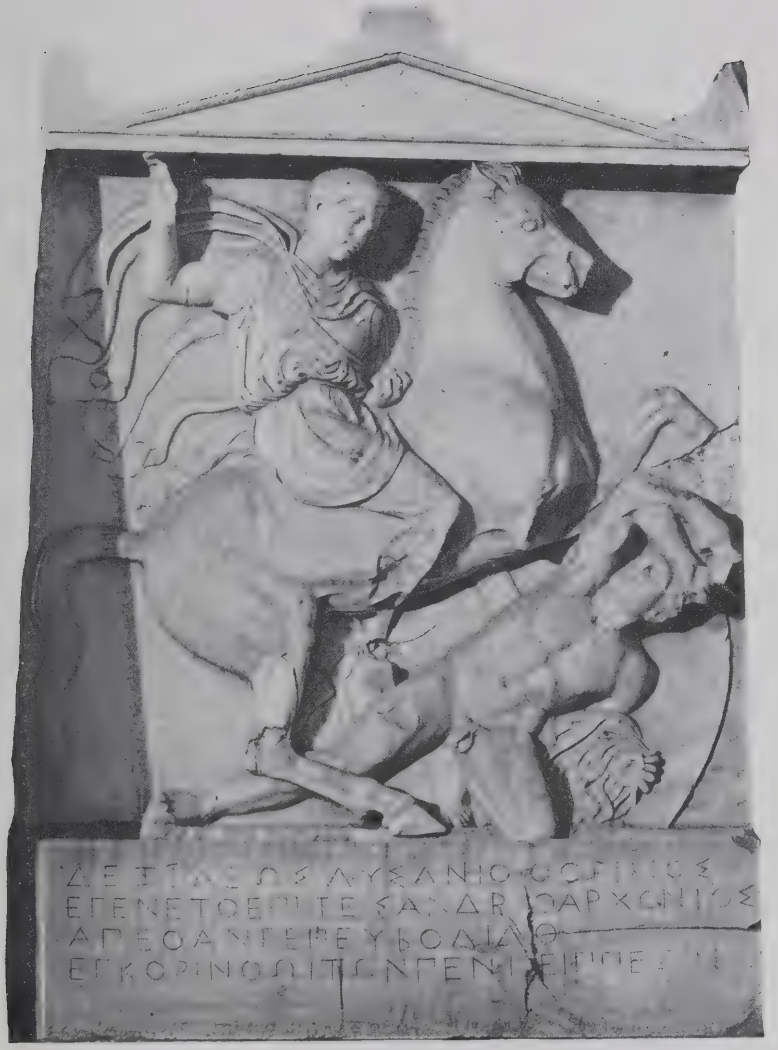
123. Athen. — Grabrelief der Hegeso

124. Athen. — Grabstele der Zopyra

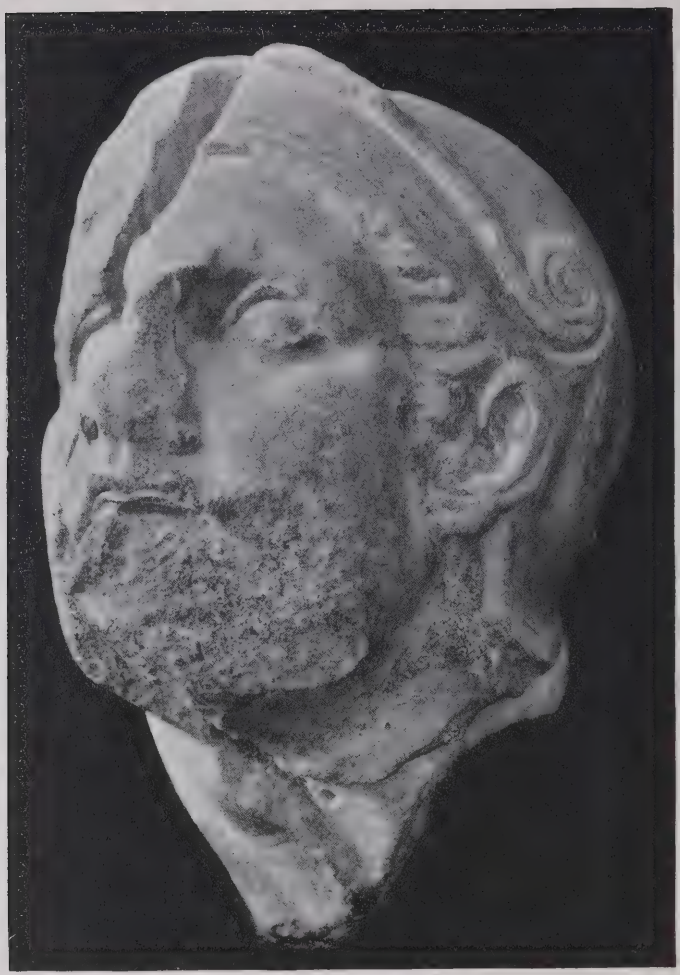
125. Athen. — Bronzestatuette eines Athleten



126. London. — Bronzekopf eines Afrikaners aus Kyrene

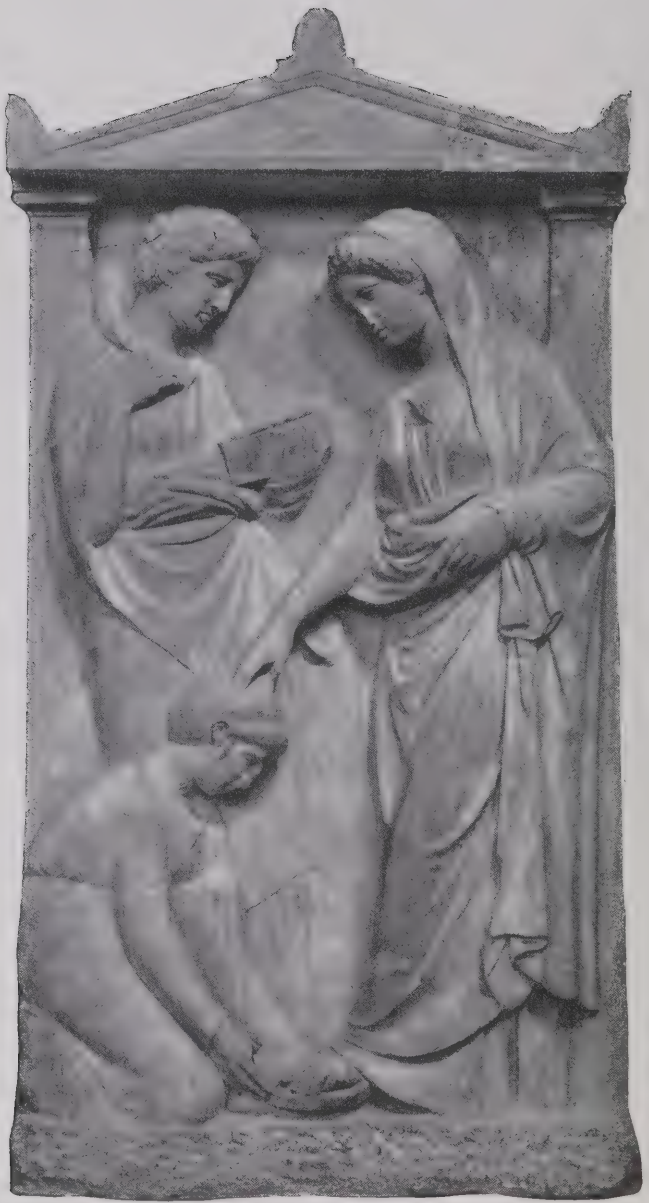


127. Athen. — Das Grabrelief des Dexileos



128. Athen. — Kriegerkopf aus dem Westgiebel des Athena Alea-Tempels zu Tegea

129. 130. Piali-Tegea. — Weiblicher Kopf aus Tegea



131. Athen. — Grabstele der Amenokleia

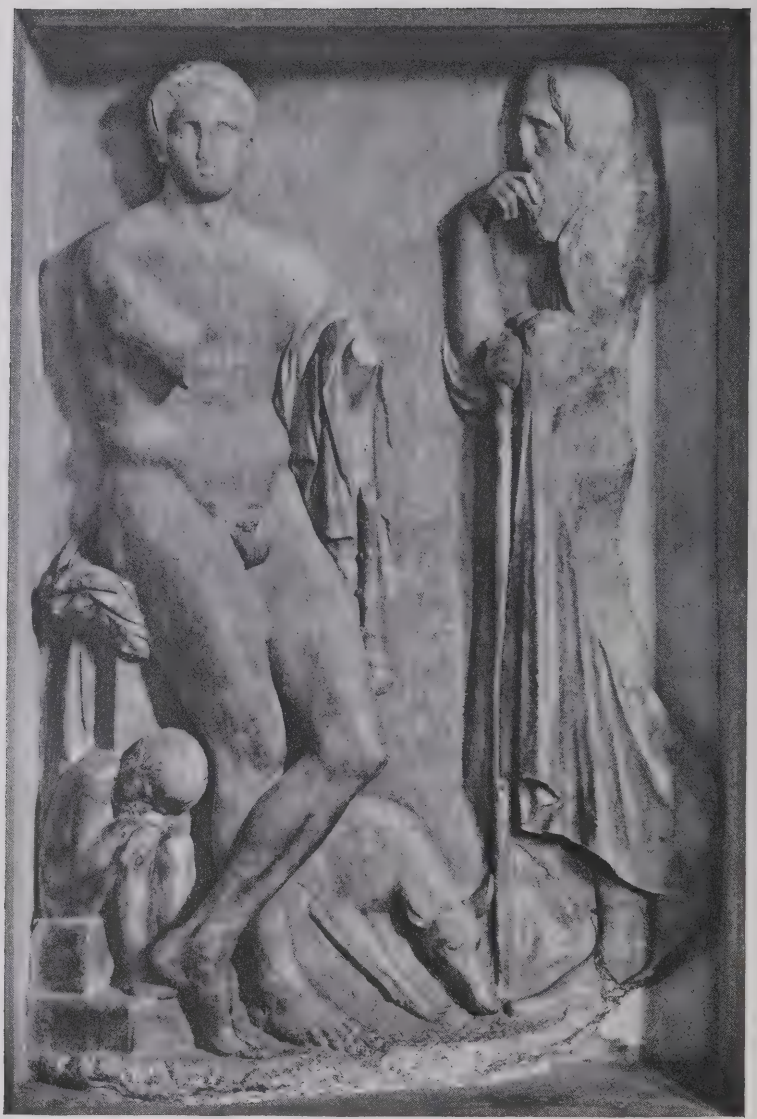
132. Athen. — Figur einer Luftgottheit (?) aus Epidauros

133. Athen. — Fragment einer Nike aus Epidauros

134. Athen. — Amazone zu Pferd aus Epidauros

135. Athen. — Weihrelief an Asklepios aus Epidauros

136. Athen. — Grabstele des Aristonautes.

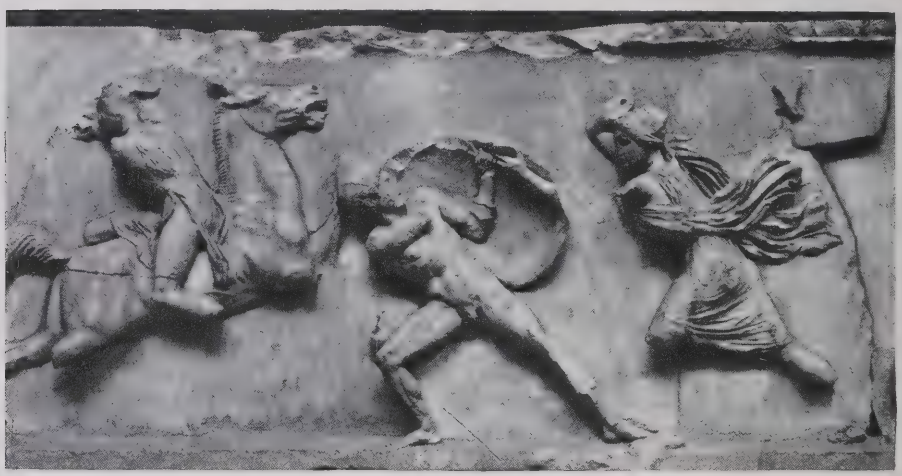


137. Athen. — Grabstele vom Ilissos

138. London. — Apollokopf [?] vom Mausoleum zu Halikarnaß

139. London. — Statue eines Barbaren, der sogenannte Mausolos

140. London. — Platte aus dem Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnaß



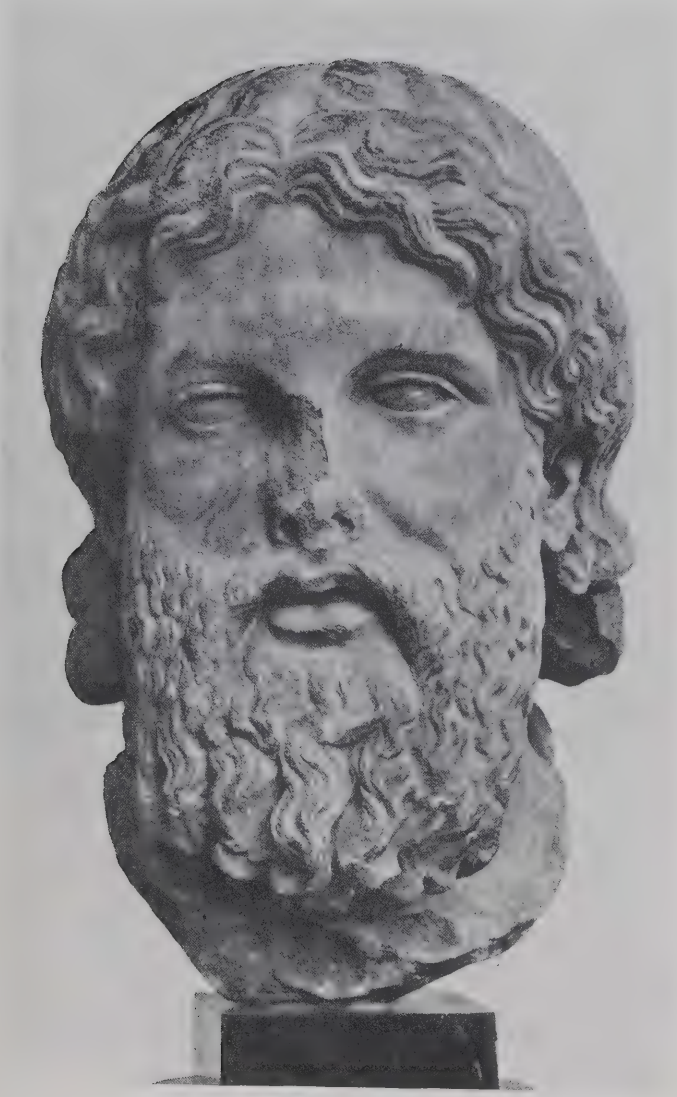
141. 142. London. — Platten aus dem Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnaß

143. London. — Platte aus dem Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnaß

144. London. — Platte aus dem Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnaß

145. London. — Relief eines Amazonenkampfes

146. London. — Platte vom Wagenrennenfries des Mausoleums zu Halikarnaß

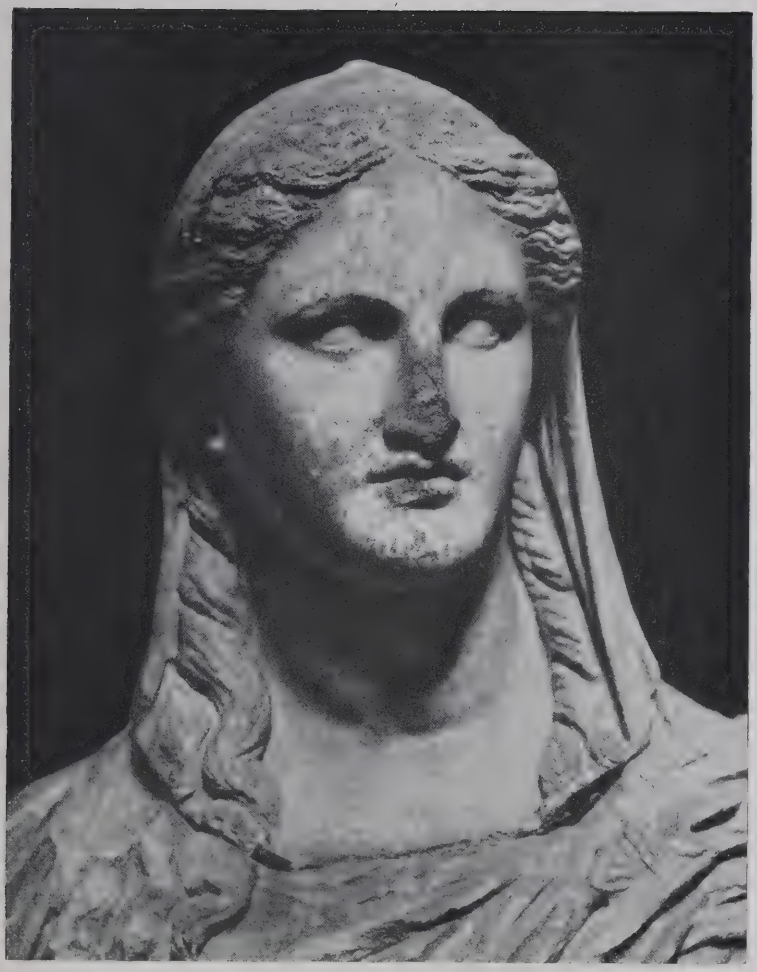


147. Boston. — Bärtiger Götterkopf aus Mylasa

148. 149. London. — Säulentrommel vom Artemistempel zu Ephesos

150. 151. Boston. — Venuskopf

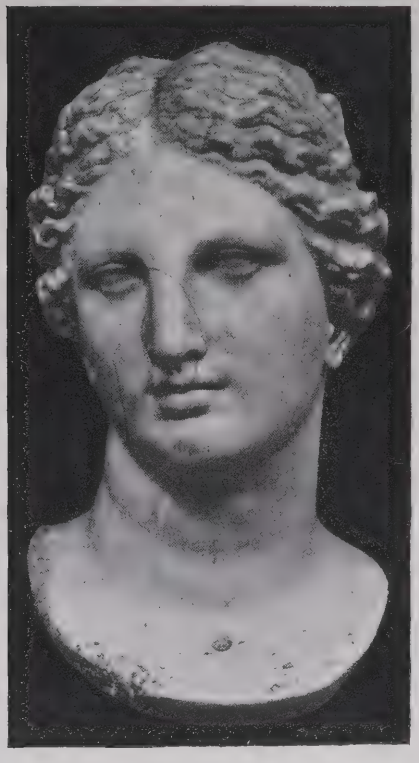
152. London. — Die Demeter von Knidos



153. London. — Kopf der Demeter von Knidos

154. Olympia. — Der Hermes des Praxiteles

155. Olympia. — Der Hermes des Praxiteles (Teilansicht)

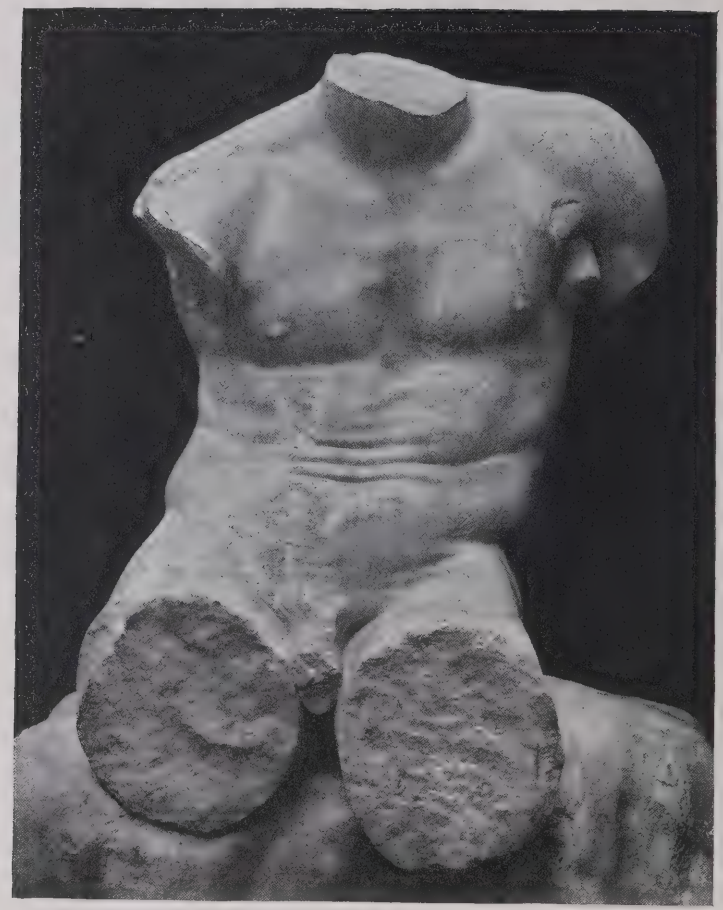


156. 157. London. — Weiblicher Kopf — sogenannte „Aphrodite Petworth“

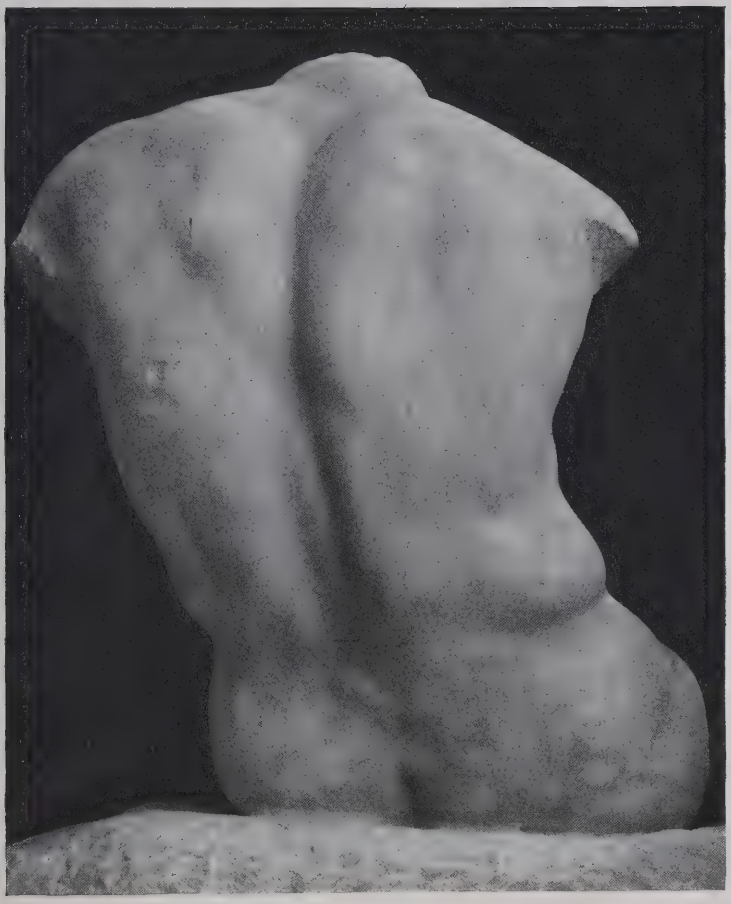
158. Athen. — Relief von einer dreiseitigen Basis für einen Dreifuß

159. London. — Aphroditestatuette. Bronze

160. Kopenhagen. — Torso eines Mädchens (Iphigenie)



161. New York. — Torso eines Herakles (Vorderansicht)

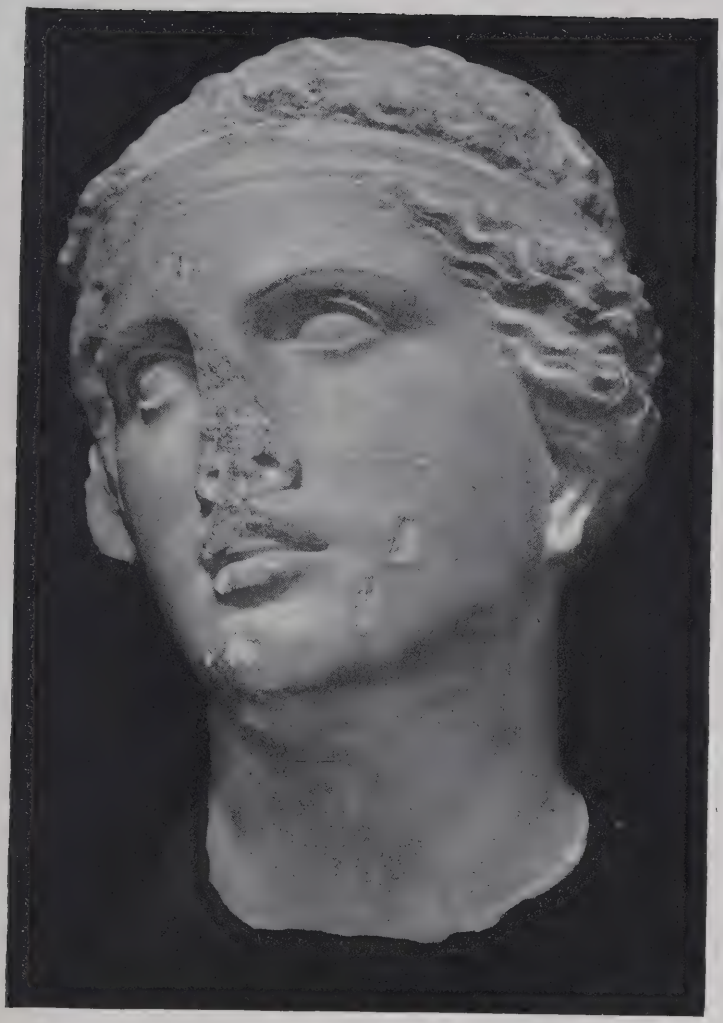


162. New York. — Torso eines Herakles (Rückansicht)

163. Rom. — Das Mädchen von Anzio

164. Rom. — Das Mädchen von Anzio

165. Athen. — Statuette eines jungen Mannes. Bronze



166. Athen. — Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis

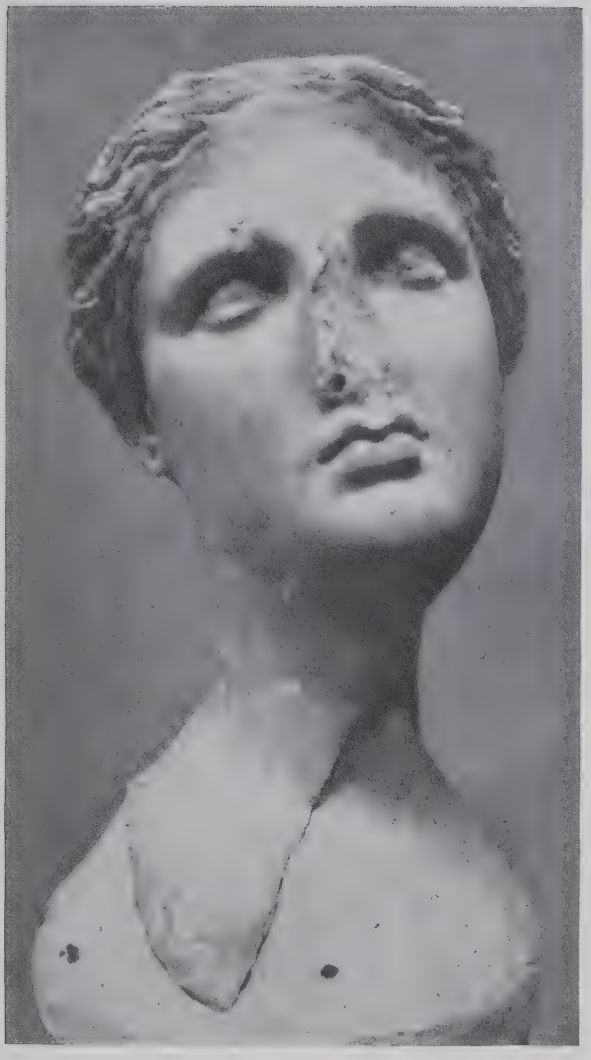
167. Konstantinopel. — Der sogen. Alexandersarkophag aus Sidon

168. Konstantinopel. — Alexandersarkophag: Alexander im Kampfe gegen die Perser

169. Konstantinopel. — Alexandersarkophag: Kampfszene

170. Konstantinopel. — Alexandersarkophag: Jagdszene

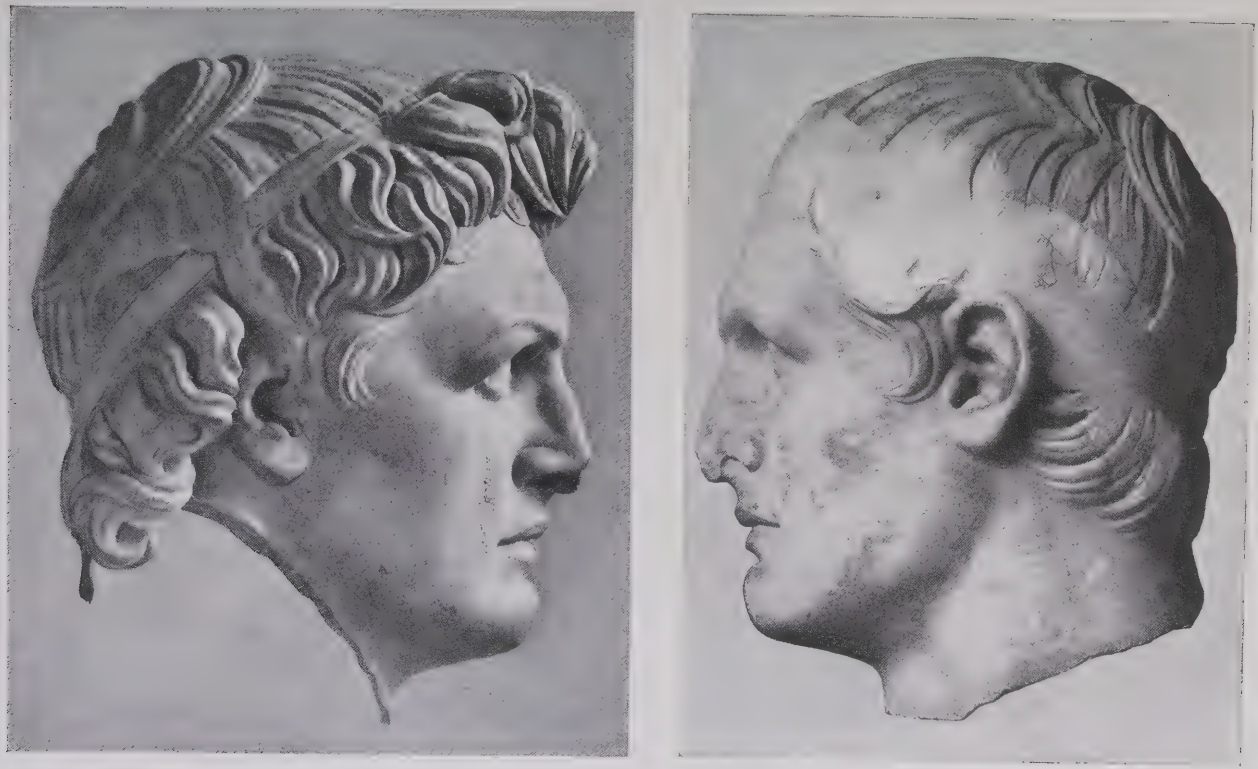
171. Cambridge (Massachusetts, Nord-Amerika)
Porträtkopf der Königin Amastris [?]



172. Alexandria. — Kopf einer aufschauenden Frau

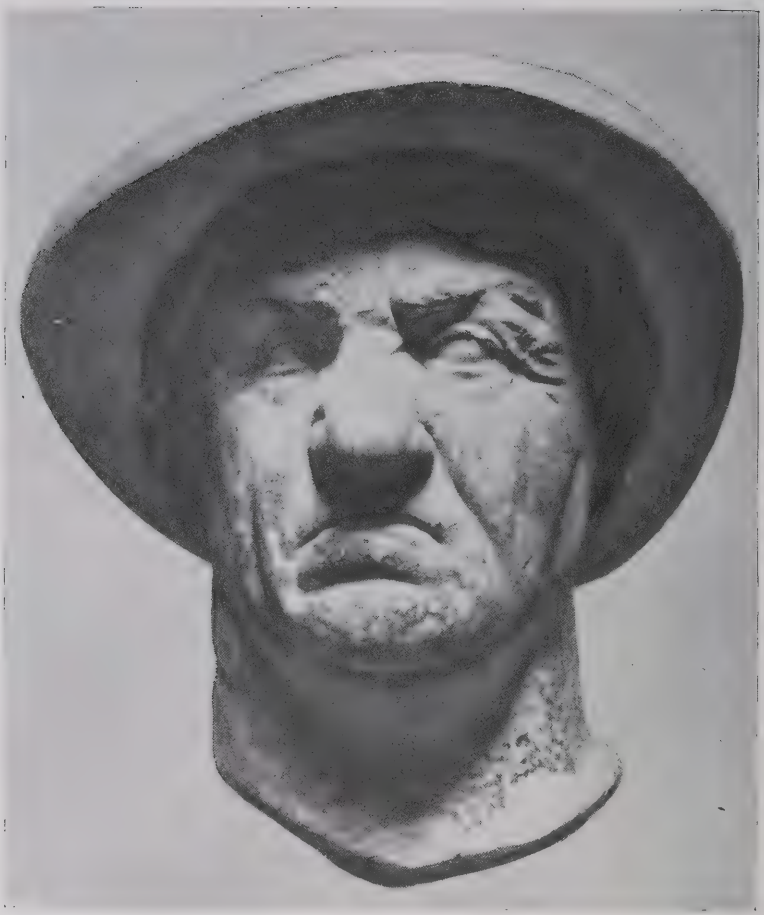
173. 174. Paris. — Porträt Ptolemaios' I. (Soter) von Ägypten (König 306, † 283)

175. New-York. — Porträtstatuette des Hermarchos (?) Bronze

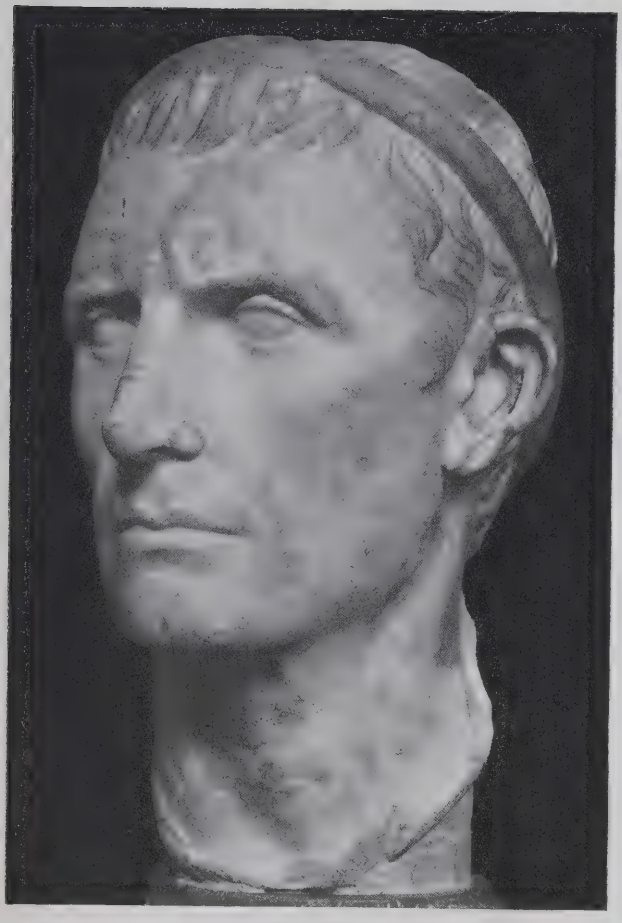


176. 177. Berlin. — Herrscherkopf aus Pergamon (Seleukos Nikator?)

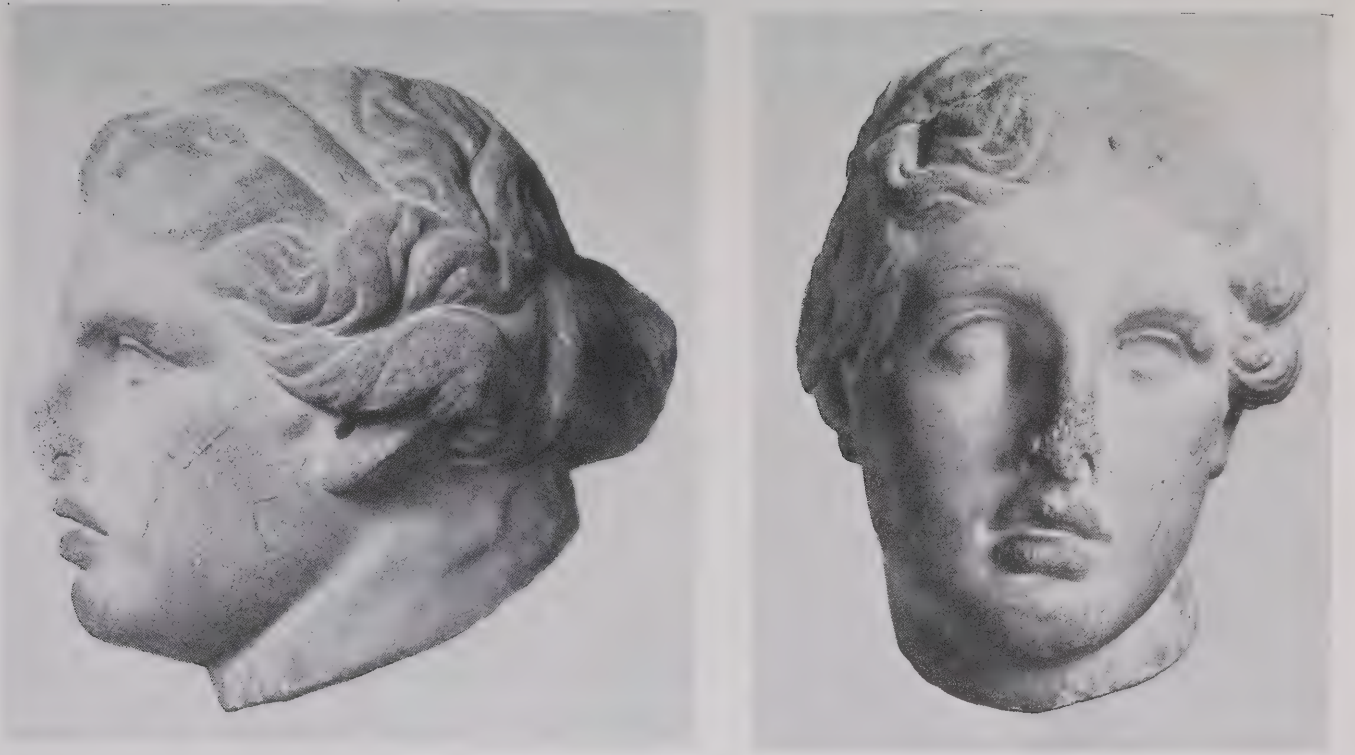
178. 179. Rom. — Bildnis einer Ptolemäerin als Isis



180. Rom. — Euthydemos I., König von Baktrien

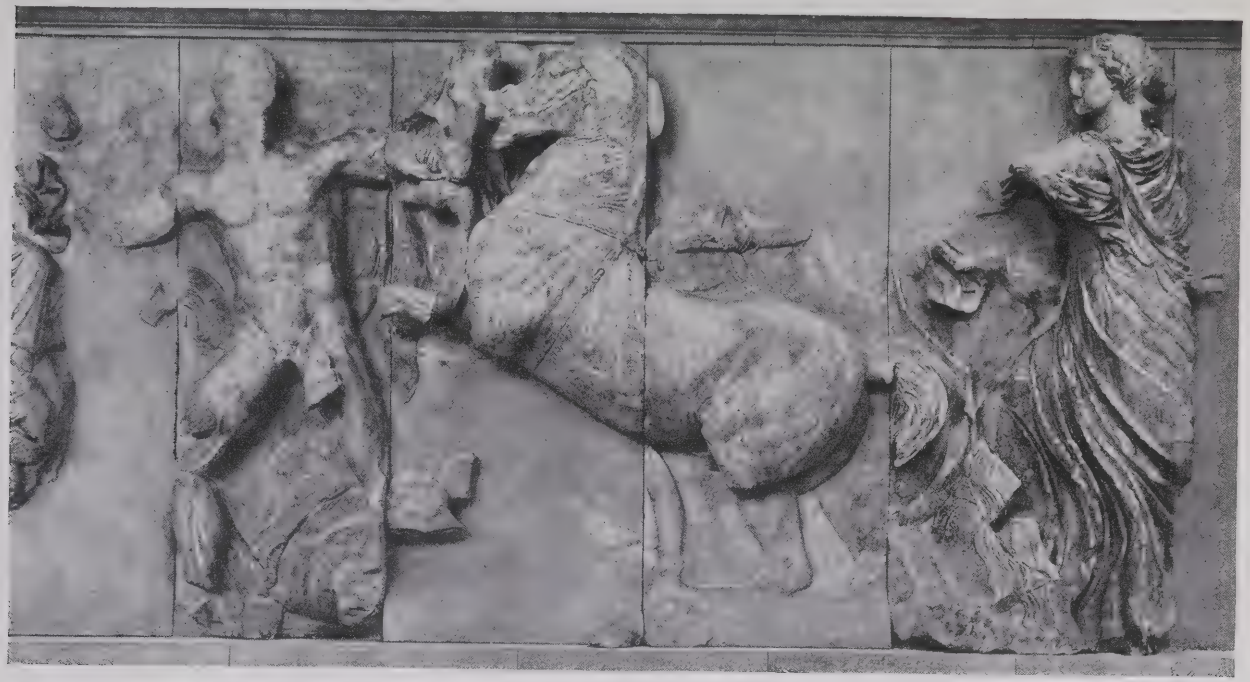


181. Paris. — Antiochos III. (der Große) von Syrien

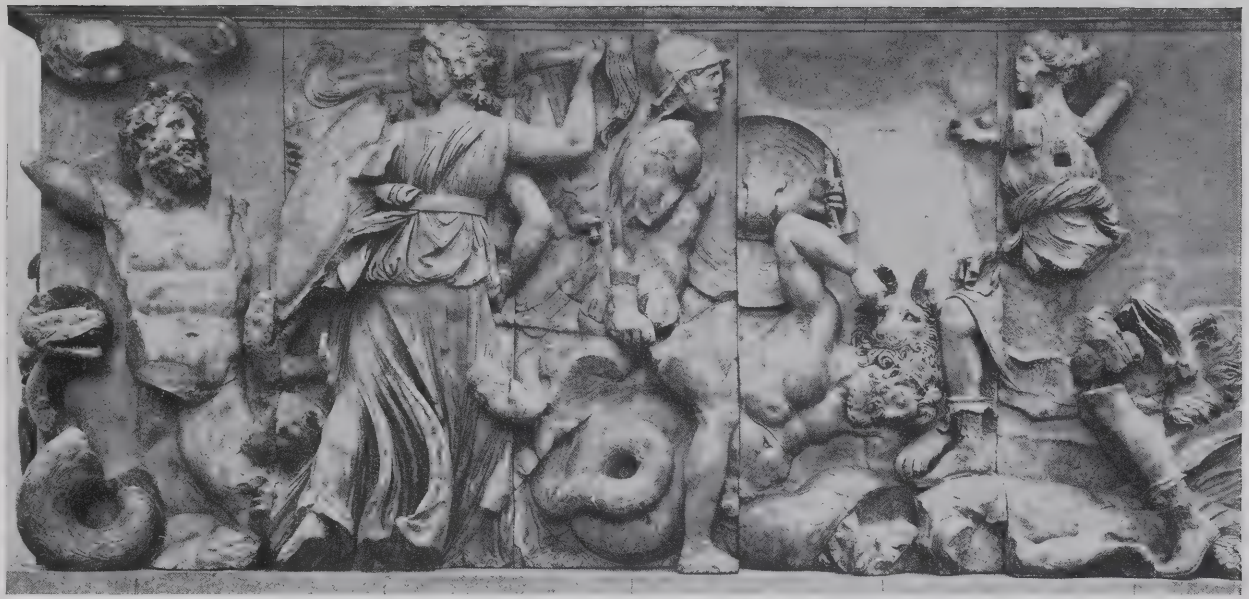


182. 183. Berlin. — Weiblicher Kopf aus Pergamon

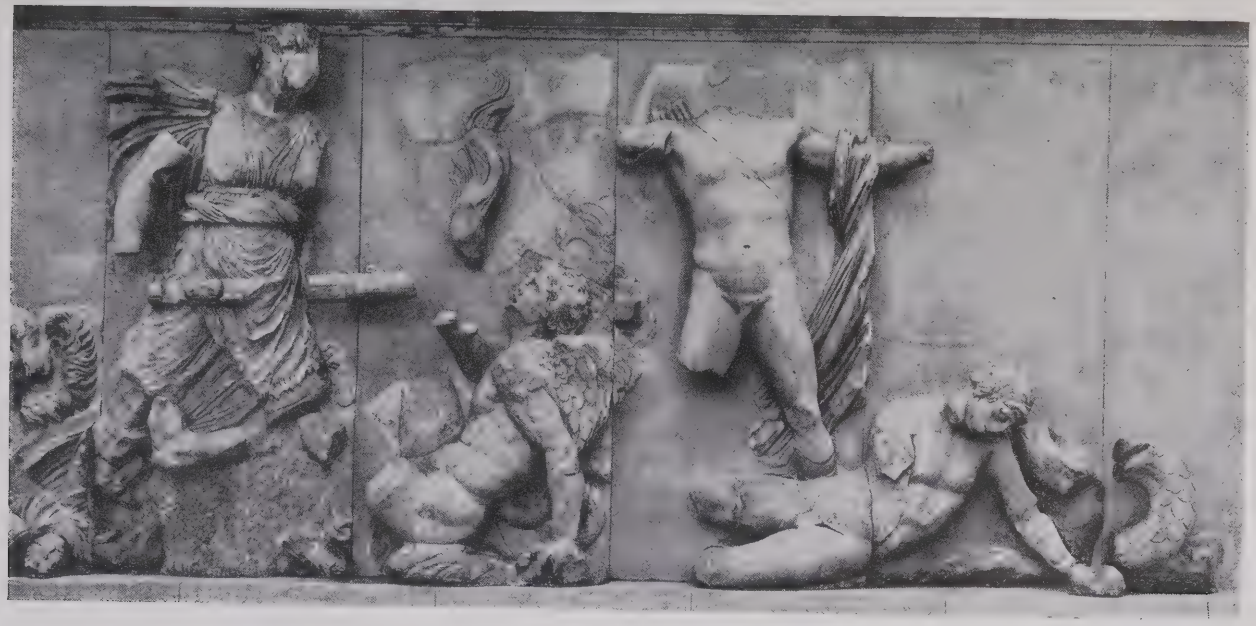
184. Boston. — Mädchenkopf aus Chios



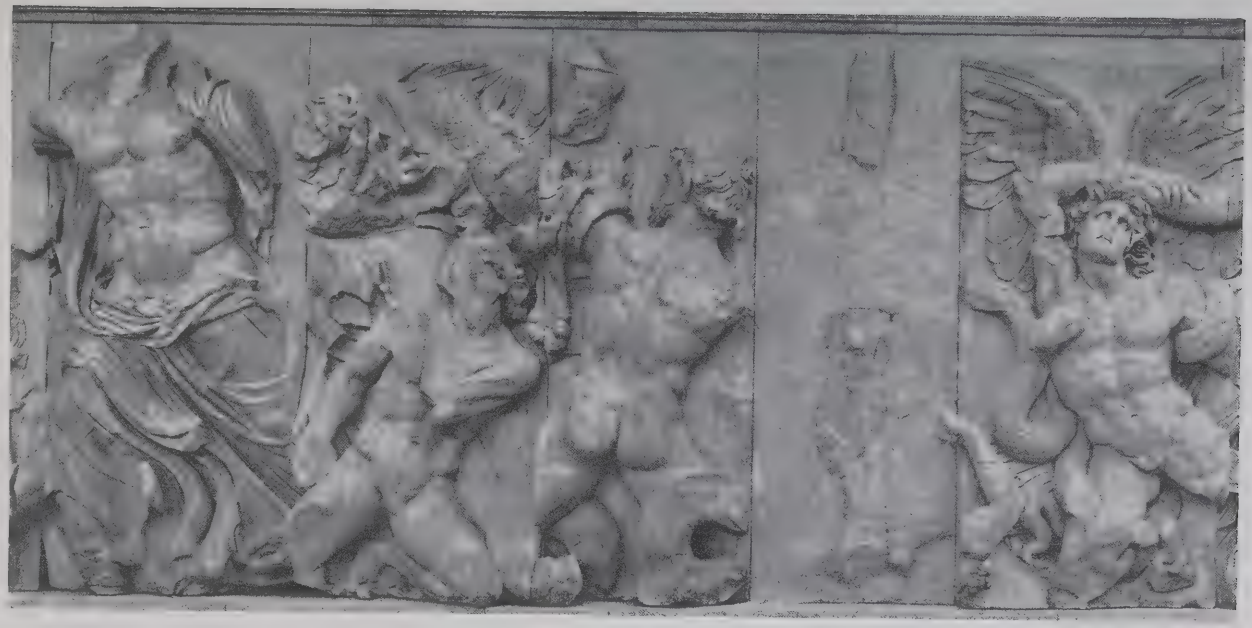
185. Berlin. — Relief vom großen Zeusaltar zu Pergamon: Kampf der Götter mit den Giganten



186. Berlin. — Relief vom Zeusaltar zu Pergamon: Kampf der Götter mit den Giganten

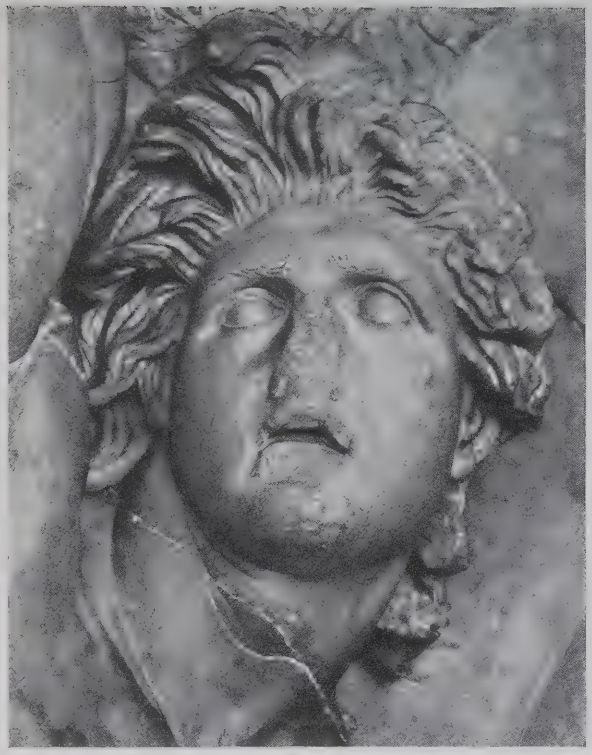


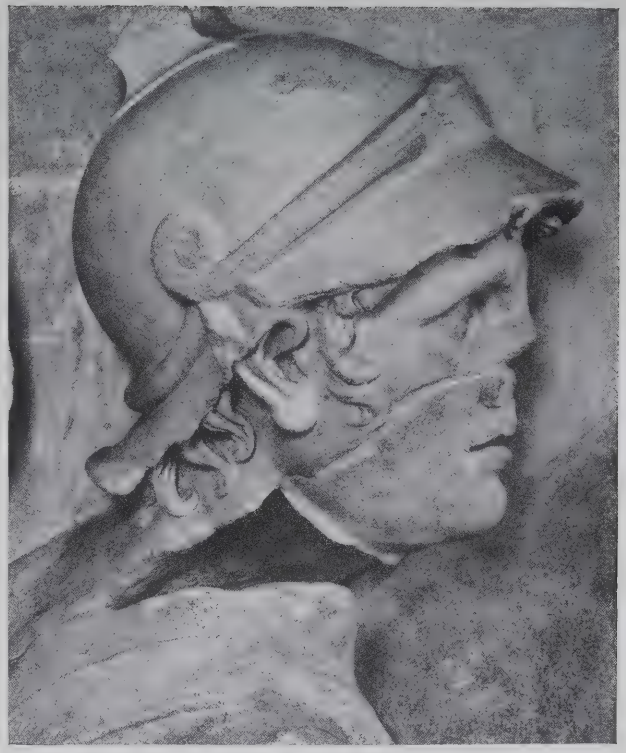
187. Berlin. — Relief vom Zeusaltar zu Pergamon: Kampf der Götter mit den Giganten



188. Berlin. — Relief vom Zeusaltar zu Pergamon: Kampf der Götter mit den Giganten

189. Berlin. — Relief vom Zeusaltar zu Pergamon: Kampf der Götter mit den Giganten



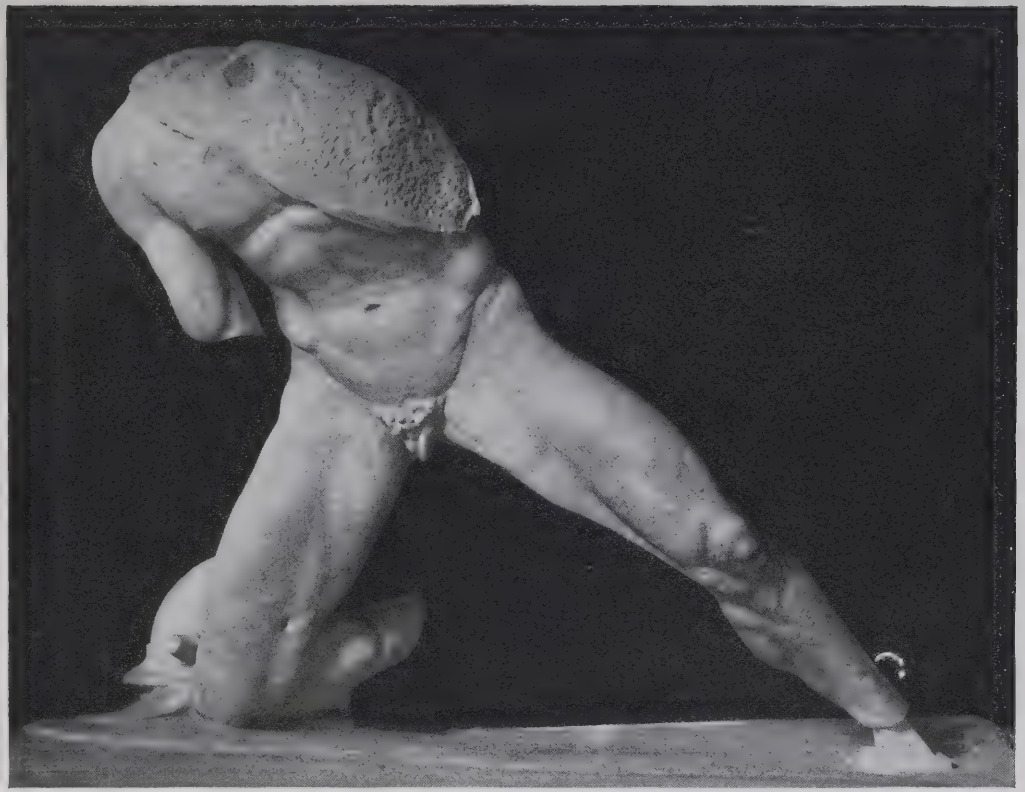


190. 191. Berlin. — Gigantenköpfe vom Zeusaltar zu Pergamon

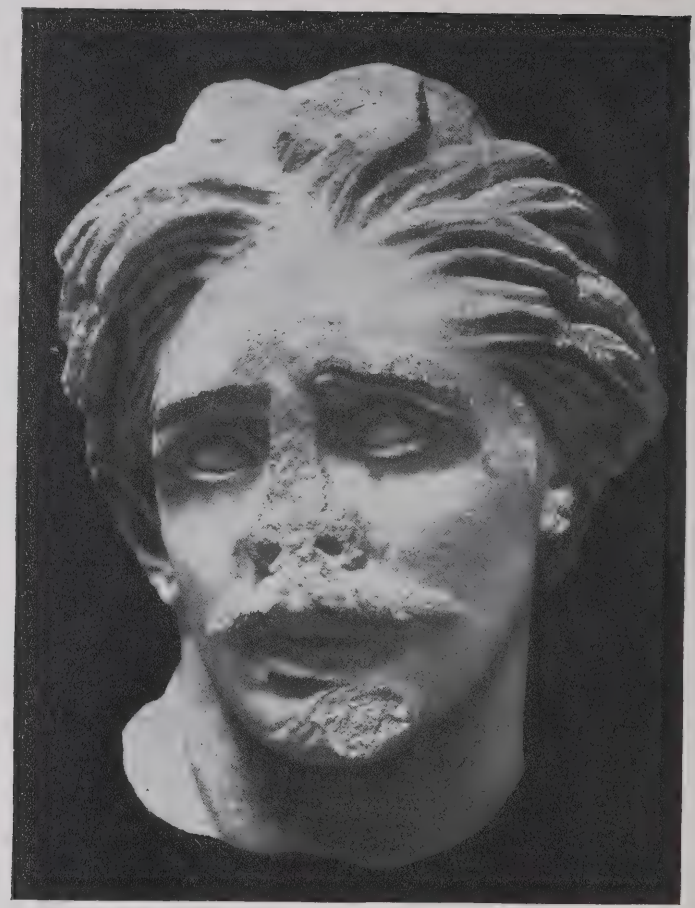
192. Paris. — Die Nike von Samothrake

193. Paris. — Die Nike von Samothrake

194. Rom. — Kopf eines sterbenden Persers



195. Athen. — Torso eines Galliers [?] aus Delos



196. Kairo. — Kopf eines Galliers

197. Paris. — Die Venus von Milo

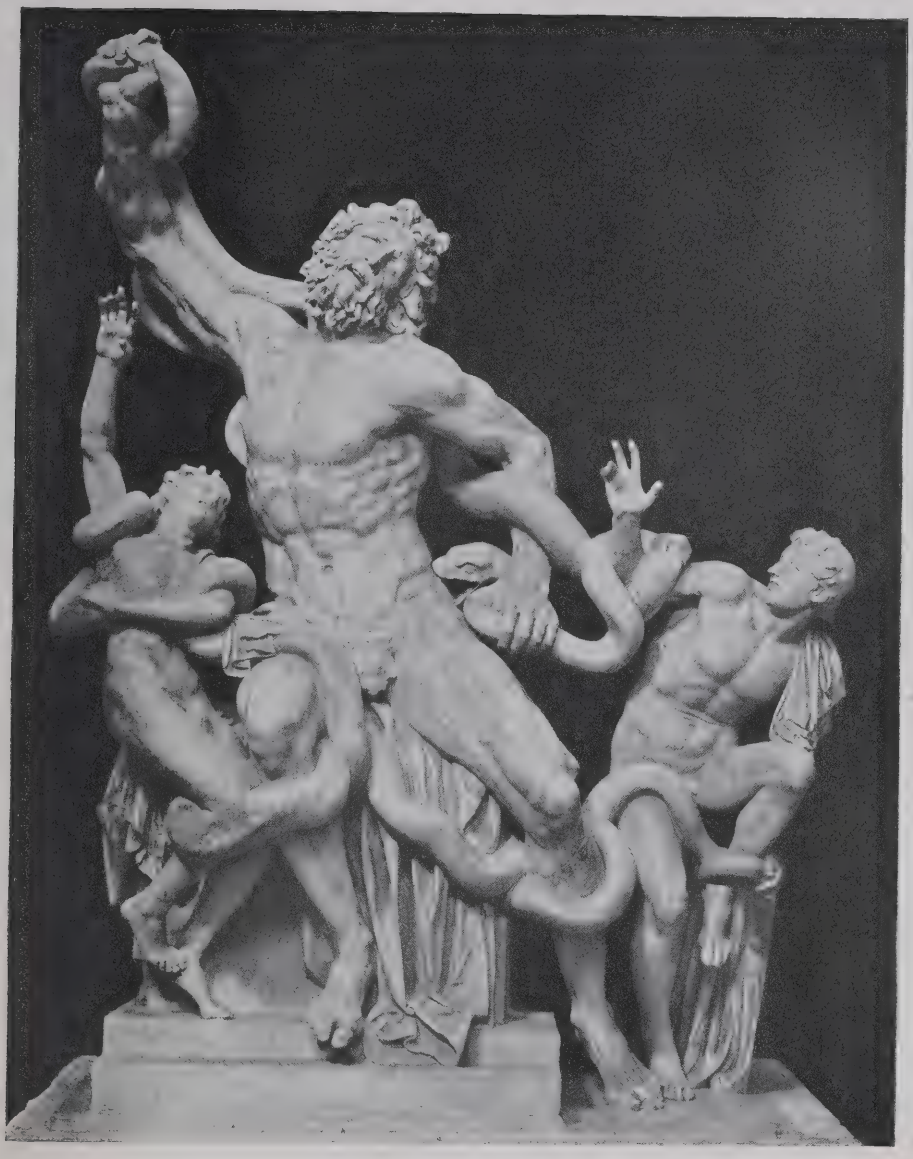
198. Paris. — Die Venus von Milo (Teilansicht)

199. Paris. — Bronzestatuette eines Negerknaben

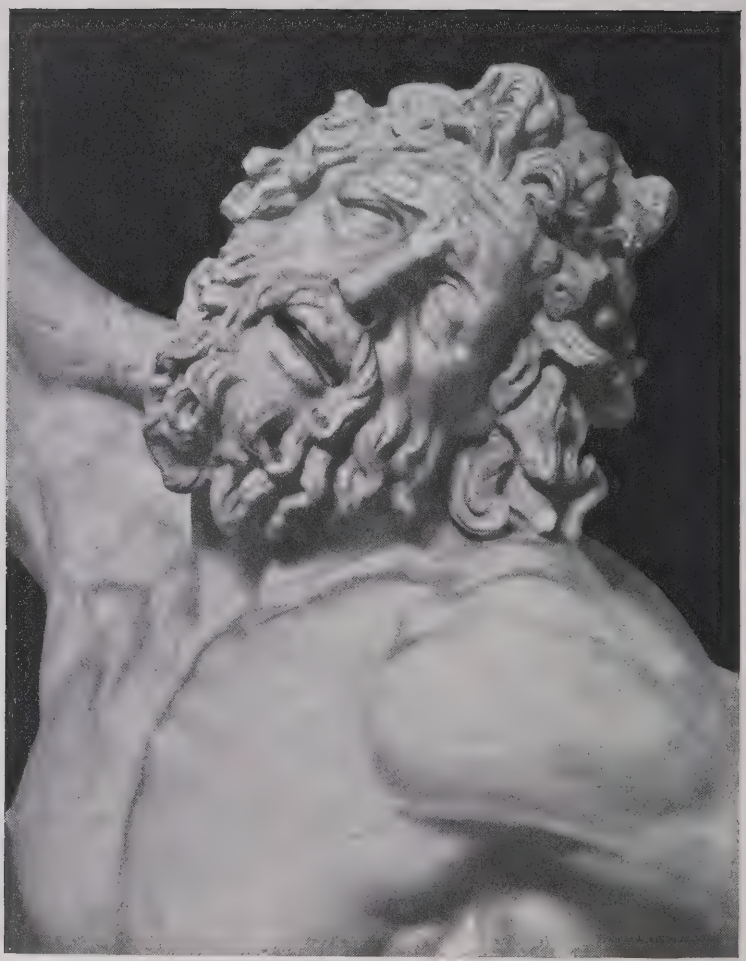
200. Rom. — Der Torso vom Belvedere

201. Rom. — Der Torso vom Belvedere

202. Rom. — Kopf einer schlafenden Erinnys — die sogenannte Medusa Ludovisi



203. Rom. — Die Laokoongruppe



204. Rom. — Die Laokoongruppe: Kopf des Laokoon

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN NACH DEN AUFBEWAHRUNGSORTEN

Aegina:

Sphinx 80.

Alexandria:

Aufschauende Frau 172.

Athen:

Amazone, National-Museum 134.
Apollo aus dem Heiligtum des Apollon Ptoios, National-Museum 1.
Apollo aus dem Ptoion, National-museum 46.
Apollo von Thera, National-Museum 3.
Aristionstele, Nat.-Mus. 21. 22.
Athena, Akropolis-Museum 26.
Athlet, Akropolis-Museum 87. 88.
Blondkopf, sogen. Akropolis-Museum 55. 56.
Bronzekopf eines bärtigen Mannes, National-Museum 52.
Bronzekopf eines Knaben, National-Museum 51.
Bronzekopf eines Faustkämpfers, National-Museum 121.
Frauenkopf von der Akropolis, National-Museum 166.
Frauenkopf vom Tempel zu Argos, National-Museum 112. 113.
Frauenkopf, Fragment, Akropolis-Museum 54.
Grabrelief des Dexileos, Kerameikos-Friedhof 127.
Grabrelief der Hegeso, Kerameikos-Friedhof 123.
Grabstele, Fragment, National-Museum 17.
Grabstele der Amenokleia, National-Museum 131.
Grabstele des Aristonautes, National-Museum 136.
Grabstele vom Ilissos, National-Museum 137.
Grabstele eines Jünglings, National-Museum 104.
Grabstele eines Jünglings, National-Museum 122.
Grabstele eines Kriegers, National-Museum 23.
Grabstele der Polyxena, National-Museum 115.
Grabstele der Zopyra, National-Museum 124.
Herakles, Akropolis-Museum 5.
Kalbträger, Akropolis-Museum 8.
Kopf. „Apollo"typus, National-Museum 2.
Kore vom Erechtheion 116.
Kriegerkopf vom Tempel zu Tegea, National-Museum 128.
Luftgottheit, Nat.-Mus. 132.
Mädchenstatue, Akropolis-Museum 18. 19. 20.
Metope vom Heraion bei Argos, National-Museum 114.
Nike, Bruchstück, National-Museum 133.
Poseidonstatue, Nat.-Mus. 44.
Relief von der Basis eines Dreifußes, National-Museum 158.
Relief einer wagenbesteigenden Gottheit, Akropolis-Museum 27.
Relief von der Nikebalustrade, Akropolis-Museum 118.
Reliefs vom Parthenon, Am Parthenon 99. 100. 101.
Statue eines Jünglings, Akropolismuseum 57.
Statuette eines Athleten, National-Museum 125.
Statuette eines Jünglings, National-Museum 43.
Statuette eines jungen Mannes, National-Museum 165.
Sphinx von Spata, National-Museum 9.
Theseustorso, Akropolis-Mus. 24.
Torso eines Jünglings, Akropolis-Museum 30.
Torso eines Galliers, National-Museum 195.

Athen:
Typhongruppe, Akropolis-Museum 6. 7.
Weihgeschenk des Euthydikos, Akropolis-Museum 53.
Weihgeschenk eines Reiters, Akropolis-Museum 25.
Weihrelief an Asklepios, National-Museum 135.
Weihrelief, eleusinisches, National-Museum 91.

Berlin:
Frauenköpfchen aus Milet. Staatliche Museen 13.
Herrscherkopf aus Pergamon. Staatl. Museen 176. 177.
Reliefs vom Zeusaltar in Pergamon, Götter und Giganten, Staatl. Museen 185—191.
Sabouroffscher Kopf, Staatliche Museen 29.
Stele Giustiniani, Staatliche Museen 86.
Thronende Göttin, Staatliche Museen 41. 42.
Weiblicher Kopf aus Pergamon, Staatliche Museen 182. 183.
Weihrelief aus Oropos, Staatliche Museen 117.

Boston:
Gegenstück zum Ludovisischen Relief, Museum of Fine Arts 65. 66. 67.
Götterkopf aus Mylasa, Museum of Fine Arts 147.
Mädchenkopf aus Chios, Museum of Fine Arts 184.
Venuskopf, Museum of Fine Arts 150. 151.

Brocklesby-House (Lincolnshire):
Mädchen mit Tauben 79.

Cambridge (Mass.):
Porträtkopf der Amastris (?) 171.

Chalkis:
Gruppe vom Tempel in Eretria, Museum 38. 39. 40.

Chatsworth:
Apollo 81. 82.

Delphi:
Grabstele eines Apoxyomenos, Museum 83.
Karyatide, Museum 31, 32.
Metopen von einem Schatzhaus in Delphi, Museum 10. 11.
Metope vom Schatzhaus der Athener in Delphi, Museum 45.
Reliefs vom Siphnierschatzhaus, Museum 33—37.
Wagenlenker, Museum 58. 59. 60.

Florenz:
Idolino, Museo-Archeologico 89. 90.

Kairo:
Kopf eines Galliers 196.

Konstantinopel:
Alexandersarkophag aus Sidon 167—170.

Kopenhagen:
Iphigenie (?), Glyptothek 160.
Jünglingskopf aus Cypern, Glyptothek 15.
Liegender Niobide, Glyptothek 85.
Rayetscher Kopf, Glyptothek 28.

London:
Amazonenfries aus Halikarnaß, British-Museum 140—144.
Aphrodite Petworth, Chesterfieldhouse, Lord Leaconsfield 156. 157.
Aphroditestatuette, British Museum 159.
Apollokopf aus Halikarnaß, British Museum 138.
Bronzekopf eines Afrikaners, British Museum 126.
Demeter von Knidos, British Museum 152. 153.
Iris (?) vom Parthenon, British Museum 98.
Kephissos vom Parthenon, British Museum 97.
Mausolos, British Museum 139.

Metopen vom Parthenon, British Museum 92. 93.
Nereide aus Xanthos, British Museum 107.
Pferdekopf vom Parthenon, British Museum 95.
Relief eines Amazonenkampfes, British Museum 145.
Reliefplatte vom Parthenon, British Museum 102.
Relief vom Phigalia-Bassae, British Museum 110. 111.
Relief von Xanthos, British Museum 14.
Säulentrommel vom Artemistempel zu Ephesos, British Museum 148. 149.
Tauschwestern, British Mus. 96.
Theseus oder Dionysos vom Parthenon, British Museum 94.
Wagenrennenfries, Halikarnaß, British Museum 146.

München:

Ägineten, Glyptothek 47. 48. 49.
Bronzekopf eines Knaben, Glyptothek 120.
Bronzestatuette eines nackten Mädchens, Sammlung antiker Kleinkunst 105. 106.
Jünglingsfigur. ‚Apollotypus', Glyptothek 4.

Neapel:

Bronzekopf eines Jünglings, Museum 50.

New York:

Herakles, Torso, Metropolit.-Museum 161. 162.
Hermarchos, Metropolit.-Mus. 175.

Olympia:

Hermes des Praxiteles, Museum 154. 155.
Nike des Paionios, Museum 103.
Skulpturen vom Zeustempel in Olympia, Museum 68—78.

Palermo:

Metope von Selinunt, Museum 61.
Perseusmetope v. Selinunt, Museum 12.

Paris:

Antiochos III., Louvre 181.
Bronzekopf eines Siegers, Louvre 119.
Nike von Samothrake, Louvre 192. 193.
Ptolemaios I., Louvre 173. 174.
Negerknabe, Bibl. Nat. 199.
Rampinscher Kopf, Louvre 16.
Venus v. Milo, Louvre 197. 198.

Piali-Tegea:

Weiblicher Kopf, Museum 129. 130.

Rom:

Euthydemos I., Mus. Torlonia 180.
Laokoongruppe, Vat. Museum 203. 204.
Ludovisisches Relief, Thermen-Museum 62. 63. 64.
Mädchen von Anzio, Thermen-Museum 163. 164.
Medusa Ludovisi, Thermen-Museum 202.
Niobide, Thermenmuseum 84.
Ptolemäerin, Antiquarium 178. 179.
Sterbender Perser, Kopf, Thermen-Museum 194.
Torso vom Belvedere, Vat. Museum 200. 201.

Wien:

Relief aus Gjölbaschi-Trysa, Hof-Museum 108. 109.

F.L. 21-7-66

Arts
W

Waldmann, Emil
Griechische Originale. Ed.2.

446427

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 20 03 07 007 8